

36

5088

Dmitriy

Dmitriev

6
—
88

Bayerische Staatsbibliothek



<36645709730010

36

5088

Dmitriev.

Н. Дмитриевъ.

ИМПЕРАТОРСКАЯ
ОПЕРНАЯ СЦЕНА
ВЪ МОСКВѢ.

Въ Большомъ театрѣ нѣтъ
никакого стиля, всѣ компози-
торы всякихъ національностей
подводятся подъ одну мѣрку
какого-то безжизненнаго музы-
кально-чиновничьяго формализма,
сбывающаго съ рукъ художест-
венное произведеніе, какъ исходя-
щую канцелярскую бумагу.

МОСКВА.

—
1898.

8952/12



(Dmitriev)

Die Opernbühne

ОПЕРНАЯ СЦЕНА

des Kais - Leon. Th.

МОСКОВСКАГО

ИМПЕРАТОРСКАГО

ТЕАТРА.

МОСКВА.

Въ Университетской типографіи.
1897.

Р. н. 5176



Дозволено цензурой. Москва, 7 февраля 1898 г.

I.

Едвали когда-нибудь ранѣ Большой театръ игралъ менѣ, значительную роль въ художественной жизни Москвы, нежели теперь.

Съ самаго начала истекающаго сезона установилось въ московской печати какое - то совсѣмъ индифферентное отношеніе къ оперной сценѣ, располагающей едвали не самыми богатыми матеріальными средствами въ мірѣ послѣ Мариинскаго театра въ Петербургѣ.

Печать почти все время молчитъ о Большомъ театрѣ и во всякомъ случаѣ говорить о немъ не только гораздо менѣ, нежели о сценѣ Частной Русской Оперы, но меньше, нежели объ опереткѣ въ театрѣ Шеллапутина, а сравнивать съ интересомъ, проявляемымъ къ драматическимъ сценамъ и совсѣмъ нельзя.

Это явленіе совсѣмъ не случайное, оно подготовлялось рядомъ годовъ дѣятельности теперешняго управленія оперною сценой Большаго театра, результатомъ которой является дезорганизація труппы и безхарактерная безцвѣтность репертуара, представляющаго собою нѣчто въ родѣ случайнаго склада старьевщика, куда попали и хорошія вещи, и всякое ненужное тряпье, а иногда и вчерашняя новинка, которую взяли не по выбору, а по случаю.

Если послушать толки публики, посѣщающей театры, то вы не услышите ничего кромѣ огульнаго признанія художественнаго безсилія нашей сцены, которое приписывается, главнымъ образомъ, отсутствію будто бы вокальныхъ силъ, способныхъ удовлетворить сколько-нибудь требовательнаго слушателя. Доля справедливости въ этомъ отношеніи есть, ибо среди персонала, численностію своею превосходящаго любую оперную сцену Европы, такъ много бесполезностей, что они накладываютъ свою печать

на всю труппу. Еслибъ изъ нея выдѣлать все дѣйствительно хорошее и сумѣть воспользоваться этими силами какъ слѣдуетъ, то вполне возможно было бы создать ансамбль, достойный первоклассной оперной сцены. Только для этого нужно имѣть понимающаго дѣло руководителя, но этого именно и не хватаетъ, а потому сцена захирѣла, обезцвѣтилась и совсѣмъ не занимаетъ того высокаго положенія, какое должно бы ей принадлежать по праву.

Нашъ Большой театръ съ его богатствомъ матеріальныхъ и художественныхъ силъ можно бы уподобить превосходному, драгоценному инструменту, недостаетъ только артиста, который сумѣлъ бы имъ пользоваться какъ слѣдуетъ.

II.

Мы хотимъ выяснитъ нашу основную мысль подробнѣе и точнѣе.

Прежде всего мы отнюдь не желаемъ сказать что составъ нашей оперной

труппы превосходенъ, отнюдь нѣтъ; однако и съ наличными ея силами возможно было бы держать отличный репертуаръ, съ удовлетворительнымъ его исполненіемъ, но къ сожалѣнію и репертуаръ, а въ особенности его исполненіе стоятъ на такомъ низкомъ уровнѣ, какъ нигдѣ въ сколько-нибудь значительныхъ центрахъ Европы, имѣющихъ національные оперные театры. Быть-можетъ нѣчто подобное найдется развѣ въ Англіи, почти не имѣющей національной оперы, или въ Италіи, гдѣ музыка находится въ періодѣ разложенія или по крайней мѣрѣ несчастнаго колебанія между искусствомъ національнымъ и подражательнымъ.

Германія послѣ смерти Вагнера не имѣетъ ни одного опернаго композитора между живущими, который имѣлъ бы сколько-нибудь крупное значеніе въ искусствѣ, но Германія имѣетъ нѣсколько оперныхъ театровъ, стоящихъ далеко выше нашихъ. Франція въ лицѣ старика К. Сенъ-Санса и сравнительно болѣе молодого

Ж. Массенэ имѣетъ двухъ композиторовъ, которые, не будучи первоклассными, все-таки оставляютъ крупный слѣдъ въ исторіи оперы, и, кромѣ того, Франція имѣетъ и театры могушіе, какъ театръ Комической Оперы въ Парижѣ, составлять ея національную гордость. Теперь во Франціи началось нездоровое движеніе, которое врядъ ли пройдетъ безнаказанно—мы говоримъ о преувеличенномъ культѣ Вагнера,—но и въ этомъ видно опредѣленное стремленіе, направленіе, а у насъ отсутствуетъ именно такая опредѣленность, что всего вреднѣе.

Мы въ Россіи имѣемъ два оперные театра, оба Императорскіе, имѣющіе государственное значеніе. Одинъ изъ этихъ театровъ—Маріинскій въ Петербургѣ — есть прежде всего театръ придворный, назначеніе и характеръ котораго въ значительной степени этимъ опредѣляется.

Что же касается нашего Большаго театра, то его положеніе въ крупнѣйшемъ, хотя и не въ админи-

стративномъ отношеніи, центръ русской жизни естественнѣйшимъ образомъ даетъ ему значеніе образцоваго національнаго учрежденія, долженствующаго служить и художественнымъ музеемъ, и путеводнымъ свѣточемъ русскому искусству, для котораго наступаетъ или уже наступила эпоха пышнаго разцвѣта. Но въ такомъ случаѣ необходима руководящая художественная мысль, исходящая изъ полнаго знанія предмета и любви къ нему.

Если учреждается, положимъ, какой-нибудь музей, то безо всякаго сомнѣнія завѣдываніе имъ будетъ поручено специалистамъ, на обязанности которыхъ будетъ лежать и храненіе коллекцій, и пополненіе ихъ.

Еслибы, наоборотъ, въ музей назначили чиновниковъ, никогда его задачами не интересовавшихся, а просто достигшихъ извѣстнаго служебнаго положенія и ранга, позволяющаго занимать отвѣтственное положеніе, то врядъ ли возможно бы разчитывать на преуспѣяніе учреж-

денія: и коллекціи пришли бы въ разстройство, и размѣстить ихъ не сумѣли бы, и пріобрѣталось бы вновь что попало.

Это самое и случилось съ нашимъ Большимъ театромъ, ибо вотъ уже много лѣтъ имъ завѣдуютъ лица съ дѣломъ совершенно незнакомыя, быть - можетъ очень усердныя и прекрасныя, но лишенныя возможности сознательно вести его по извѣстному пути, — и вотъ коллекціи сцены, то-есть ея репертуаръ, разстроились, ихъ размѣщеніе, то-есть исполненіе, неудовлетворительно, а пріобрѣтается вновь что попало, совершенно безъ системы и направленія, по какимъ-то случайнымъ вдохновеніямъ.

III.

Мѣсяца два назадъ состоялось назначеніе В. П. Погожева управляющимъ Императорскими театрами въ Москвѣ и Петербургѣ; вслѣдъ за тѣмъ новый начальникъ прибылъ въ Москву.

В. П. Погожевъ, безъ сомнѣнія, одно изъ опытнѣйшихъ лицъ въ театральномъ управленіи, ибо до своего послѣдняго назначенія онъ уже пятнадцать слишкомъ лѣтъ управлялъ конторой Императорскихъ театровъ въ Петербургѣ, въ которой сосредоточены всѣ дѣла огромнѣйшаго въ мірѣ театральнаго хозяйства, и навѣрное лучшаго спеціалиста въ этомъ дѣлѣ едва ли можно отыскать.

Однако, сколь ни важна хозяйственная сторона театральнаго дѣла, но все-таки она составляетъ лишь почву, на которой можетъ процвѣтать искусство, относительно компетентности въ которомъ В. П. Погожева ничего не было до сихъ поръ извѣстно. Нѣтъ сомнѣнія что относительно матеріальнаго хозяйства онъ могъ сдѣлать въ Москвѣ полезнѣйшія указанія, но главная бѣда нашей оперной сцены заключается совсѣмъ не въ этомъ, а въ хозяйствѣ художественномъ, какъ мы увидимъ дальше, при разсмотрѣніи ея репертуара и его исполненія.

Въ нашей молчаливой относительно Большаго театра печати раз-
дались робкіе голоса, возлагавшіе
упованіе на пробужденіе съ назна-
ченіемъ новаго начальника къ новой
жизни его оперной сцены, мы же,
признаться, такихъ упованій не раз-
дѣляли, ибо никакихъ основаній къ
тому не видѣли. Однако, чтобы про-
вѣрить нашъ взглядъ, мы отправи-
лись въ Большой театръ, гдѣ во
время пребыванія въ Москвѣ В. П.
Погожева былъ назначенъ *Евгеній*
Онгинъ Чайковскаго; намъ любо-
пытно было посмотрѣть какъ наши
московскіе дѣятели относятся къ но-
вому начальнику и находятъ ли нуж-
нымъ показать себя съ выгодной
стороны—оказалось что нѣтъ.

Партія Татьяна принадлежитъ не-
только къ числу благодарнѣйшихъ, но
и серіознѣйшихъ въ русскомъ опер-
номъ репертуарѣ, но въ Большомъ
театрѣ ее сплошь и рядомъ превра-
щаютъ въ ученическія пробы пѣвицъ,
которымъ значительныхъ партій да-
вать нельзя. Такъ было и на этотъ

разъ: исполнительница Татьяны изобразила „разыгранный *Фрейшюцъ* перстами робкихъ ученицъ“.

Это было совсѣмъ не слѣдствиемъ какого-либо случайнаго недоразумѣнія съ неизвѣстною дебютанткой, ибо, справившись въ театральномъ *Ежеодникѣ*, мы увидѣли что она состоитъ въ труппѣ уже слишкомъ пять лѣтъ, то-есть по крайней мѣрѣ четверть средней продолжительности сценической карьеры пѣвицы. Оставалось предположить что въ г. Погожевѣ видѣли заботливаго экономнаго хозяина и хотѣли ему похвастать тѣмъ, что у насъ пѣвицы даже съ маленькимъ окладомъ могутъ исполнять самыя большія партіи.

Съ артистическимъ, а не хозяйственнымъ директоромъ такой опытъ едва ли бы рѣшились сдѣлать.

Нужно прибавить что и оркестровое исполненіе въ этомъ спектаклѣ отличалось тѣмъ безжизненно-грубымъ формализмомъ, который давно уже сталъ у насъ обычнымъ явленіемъ. Незадолго передъ тѣмъ намъ

пришлось слышать совсѣмъ иное оркестровое исполненіе *Отелло* въ Вѣнѣ, и стало такъ обидно за нашъ превосходный оркестръ, что мы предпочли уйти изъ театра послѣ сцены письма, не ожидая дальнѣйшаго.

Вмѣстѣ съ тѣмъ мы унесли впечатлѣніе что артистическаго директора наша опера всё-таки *не получила* и лишена его, какъ и прежде.

IV.

Въ нашихъ театральныхъ постановленіяхъ, если не ошибаемся, въ качествѣ директора предусмотрѣнно чиновное лицо извѣстнаго ранга, снабженное весьма значительными полномочіями, но его художественная компетентность совсѣмъ не предусмотрена. Существовала прежде должность инспектора репертуара (инспекторовъ *опернаго* репертуара не существовало никогда), а потомъ эта должность была совсѣмъ упразднена и взамѣнъ установлены были театральные комитеты, которымъ по-

ручалось разсмотрѣніе произведеній предложенныхъ къ постановкѣ на Императорскихъ сценахъ.

Мы не станемъ касаться функцій этихъ комитетовъ въ Петербургѣ, ни театрално-литературнаго у насъ въ Москвѣ; можно только сказать, что при Большомъ театрѣ постоянного опернаго комитета никогда не существовало, но иногда устраивалось разсмотрѣніе новыхъ оперъ, причемъ въ члены разсматривающей комиссіи, кромѣ капельмейстеровъ Большаго театра и главнаго режиссера, приглашали обыкновенно директора Консерваторіи и еще кого-нибудь изъ видныхъ московскихъ музыкантовъ. Но эти случайные комитеты въ сущности имѣли самое ничтожное значеніе для репертуара нашей оперной сцены. Во-первыхъ, разсмотрѣнію такихъ комитетовъ предлагались лишь нѣкоторыя оперы русскихъ композиторовъ, а иностранныхъ никогда; во-вторыхъ, ни одобрительныя, ни порицательныя постановленія не имѣли и не имѣютъ

никакого обязательнаго значенія: такимъ комитетомъ была, напримѣръ, не одобрена къ постановкѣ опера *Тарасъ Бумба*, и вслѣдъ затѣмъ немедленно поставлена на сценѣ, такъ что капельмейстеру, признавшему въ качествѣ члена комитета ея непригодность, самому же пришлось разучивать ее и ставить, а случалось что и одобренныя оставались безъ постановки. Иногда такую оперу, какъ, напримѣръ, *Мемузина*, которую никакой комитетъ не могъ бы одобрить, ставили *совсѣмъ безъ разсмотрѣнія*, и потомъ, снимая съ репертуара драгоцѣннѣйшія произведенія оперной литературы, ее удерживаютъ до сихъ поръ, хотя успѣха она никогда не имѣла.

У.

При существующихъ порядкахъ нѣтъ лица, на которое бы можно было возложить отвѣтственность за неурядицу, ибо управляющій московскою театальною конторой теат-

ровъ несвѣдущъ въ оперномъ и музыкальномъ дѣлѣ вообще, а капельмейстеръ или главный режиссеръ обязаны только исполнять предписанное имъ. Другими словами, капельмейстеръ можетъ только раздѣлять мнѣніе своего непосредственнаго начальства, но имѣть собственное, какъ мы видимъ по опыту съ *Тарасомъ Бульбой*, ему не полагается. А съ *Мелузиной* у насъ кажется поспѣшили раздѣлить мнѣніе чуть ли не прежде, нежели это было предложено.

Насколько такія обстоятельства могутъ и должны деморализовать вынужденныхъ исполнителей, нѣтъ надобности говорить, но деморализація не ограничивается однимъ капельмейстеромъ или режиссеромъ, она расходится дальше, и покорнымъ исполнителямъ приходится терять уваженіе къ себѣ и дѣлу или же уходить, но на послѣднее рѣшаются немногіе, ибо, при отсутствіи умѣлаго руководства, хорошихъ оперныхъ сценъ нѣтъ, публи-

ка вездѣ готова лучше слушать заурядныхъ Италіянцевъ или даже оперетку, только бы не отечественную оперу, доведенную до положенія весьма неказистаго.

Репертуара, какъ мы видѣли, составлять некому, но точно также некому выбрать капельмейстера или режиссера, некому выбрать и артистовъ, и въ результатъ получаются такіе необычайные факты, что удаляютъ напр. лучшаго изъ русскихъ басовъ, г. Антоновскаго, яко бы за отсутствіе голосовыхъ средствъ; находятъ ненужнымъ такой феноменальный талантъ, какъ гжа Александровичъ; уходятъ въ полномъ разцвѣтѣ силъ лучшій голосъ изъ русскихъ теноровъ, г. Преображенскій, и глохнутъ гдѣ-то за неимѣніемъ хорошихъ сценъ. Когда одновременно дебютировали гжи Цвѣткова и Аксена, то первая, дѣйствительно хорошая пѣвица и не предъявлявшая никакихъ высокихъ требованій, не была принята, а вторая, никогда не-

спѣвшая порядочно ни одной партіи, года два или три прозябала на сценѣ Большаго театра, а можетъ быть числится и теперь на службѣ.

Изъ исторіи нашей сцены за послѣднія 10—15 лѣтъ можно бы и еще привести подобные же примѣры, но довольно и этихъ.

VI.

Мы обратимся теперь къ результатамъ сказаннаго порядка вещей и разсмотримъ, насколько текущій репертуаръ отвѣчаетъ условіямъ существованія первоклассной русской сцены и насколько она по исполненію можетъ служить образцомъ и высшею художественною школой для русскихъ артистокъ и артистовъ.

Репертуаръ національнаго, государственнаго театра долженъ по возможности представлять полную картину отечественной оперной литературы и затѣмъ лучшіе образцы прежней и новой литературы Запада. Но прежде всего, конечно, необходимо

дать мѣсто *русскимъ* композиторамъ съ ихъ произведеніями.

Русская музыкальная школа существуетъ всего съ небольшимъ 60 лѣтъ, слѣдовательно не трудно сосчитать все главнѣйшее, въ ней существующее. Мы назовемъ прежде нашихъ выдающихся оперныхъ композиторовъ, начиная съ Глинки, что дастъ такой рядъ: Глинка, Даргомыжскій, Сѣровъ, Рубинштейнъ, Чайковскій, Ц. А. Кюи, Н. А. Римскій - Корсаковъ, Мусоргскій, Бородинъ, Э. Ф. Направникъ, А. С. Аренскій, П. И. Бларамербергъ.

Теперь мы посмотримъ, что изъ ихъ произведеній находится въ репертуарѣ.

Прежде всего нужно назвать двѣ оперы Глинки, которыя находятся обѣ въ репертуарѣ, но исполняются ужаснѣйшимъ образомъ. Въ *Жизни за Царя* нѣтъ почти *ни одного* нумера, *ни одной* сцены, которая бы шла согласно указаніямъ композитора. Архидилетантскій произволъ исполненія царитъ съ начала до конца.

Во всякомъ случаѣ противорѣчіе между указаніями композитора и исполненіемъ капельмейстера такъ непримиримо, что одинъ изъ нихъ долженъ быть признаннымъ несвѣдущимъ въ своемъ дѣлѣ: либо композиторъ, не умѣющій обозначить какъ слѣдуетъ собственное произведеніе, либо капельмейстеръ, не могущій уразумѣть написаннаго въ нотахъ. Мы думаемъ что въ этомъ случаѣ несвѣдущимъ окажется не Глинка.

Впрочемъ, исполненіе г. Альтани вообще отличается такими особенностями, о которыхъ нужно будетъ говорить отдѣльно.

Даргомыжскій теперь совершенно отсутствуетъ, ибо его *Русалку* сняли впредь до возобновленія. За то нынѣшній годъ опять появился давно отсутствовавшій Сѣровъ, и его *Роннда* была вновь выучена и поставлена г. Авранекомъ. Эта опера, положимъ, обетшала гораздо болѣе, нежели *Юдиѳъ*, гораздо менѣе характерна для Сѣрова, нежели *Вражья Сила*, но яркая талантливость компо-

зителя мѣстами и въ ней сказывается.

Изъ оперъ Рубинштейна идетъ одинъ *Демонъ*, какъ,—мы объ этомъ говоримъ дальше,—но все остальное игнорируется совершенно такъ же, какъ на любой провинціальной сценѣ: каждая изъ нихъ ставить непременно *Демона*, но дальше не простирается.

Совершенно такъ же по провинціальному третируется и Чайковскій, ибо изъ него даютъ лишь *Онѣгину* и *Пиковую Даму*. Про петербургскій Маріинскій театръ говорятъ что онъ не особенно благоволитъ къ русскимъ композиторамъ; однако тамъ въ репертуарѣ имѣютъ *четыре* оперы и *три* балета Чайковскаго, то-есть семь изъ его крупныхъ сценическихъ произведеній. Если принять во вниманіе громадное значеніе Чайковскаго не только для русской, но и для европейской музыкальной литературы, то скудость отводимого ему мѣста просто непостижима, не говоря уже о томъ что *Онѣгину* исполняютъ какъ совсѣмъ захудалое сочиненіе.

Не лучшая участь постигла и Н. А.

Римскаго-Корсакова, ибо единственная изъ его оперъ *Синьурочка*, поставленная на нашей сценѣ, идетъ какъ то случайно: то ее дадутъ, то года на полтора отложатъ въ сторону, несмотря на весь успѣхъ, какимъ опера пользуется въ публикѣ, и даже на то что исполняется она положительно едвали не лучше всего въ репертуарѣ, за исключеніемъ развѣ *Дубровскаго* Э. Ф. Направника.

Можно почти совсѣмъ не считать *Синьурочку* находящеюся въ репертуарѣ, какъ можно сказать то же о *Лоэнгрина*, напр., котораго не давали года полтора, а теперь, говорятъ, собираются дать разокъ на масляницѣ, то есть для такой публики которая идетъ въ театръ слушать что угодно. Объ остальныхъ операхъ Н. А. Римскаго-Корсакова никогда не заходило и рѣчи у насъ въ Большомъ театрѣ.

Ц. А. Кюи со своими операми не существовалъ и не существуетъ для Москвы, о чемъ можно только пожалѣть, ибо ни въ какой

культурной странѣ подобное игнорированіе композитора было бы не мыслимо, особенно когда на ряду съ этимъ ставятъ *Паяцевъ*, *Мелузину* и т. д.

VII.

Въ текущемъ сезонѣ Большой театръ обязанъ трудамъ г. Авранекатѣмъ, что поставили, наконецъ, *Князя Июря*, но при этомъ характерно газетное сообщеніе о томъ, что постановка вызвана была не собственною инициативой дирекціи, а петиціей изъ публики, къ желанію которой снизились.

Да и дѣйствительно, кому же въ дирекціи знать что это одно изъ крупнѣйшихъ произведеній, которыми русская музыка должна гордиться?

Что касается капельмейстера, то его сужденіе отчасти выразилось въ томъ что онъ отклонилъ отъ себя честь постановки этой оперы и поручилъ ее сдѣлать хормейстеру, онъ же и второй капельмейстеръ.

Такое сужденіе вполне послѣдовательно у г. главнаго капельмейстера, ибо онъ призванъ раздѣлять мнѣніе начальства, которое лишь скрѣпя сердце рѣшилось на такое дѣйствительно артистическое предпріятіе; но за то ужъ и не потратились на постановку.

Намъ остается добавить еще многое къ сказанному о репертуарѣ русскихъ оперъ. Дается у насъ еще, и довольно хорошо, *Дубровский* Э. Ф. Направника, давалась опера П. И. Бларамберга *Тушинцы*, но объ ней что-то давно не слышно. Однажды въ Большомъ театрѣ поставили даже талантливое произведеніе молодого русскаго композитора А. С. Арнскаго *Сонъ на Волгѣ*, но вскорѣ сняли его со сцены: истинно талантливыя произведенія намъ не ко двору, ихъ либо сдаютъ въ архивъ, либо затаскиваютъ въ исполненіи.

Нужно упомянуть еще о *Писнѣ торжествующей любви* А. Ю. Симона, умѣло и хорошо написанной оперѣ композитора французской школы.

О *Мелузине* мы не станемъ говорить; это произведение написано на французское либретто, и мы охотно уступимъ его нашимъ заграничнымъ друзьямъ, ибо въ русской музыкѣ подобныя дилеттантскія работы едва ли не безпримѣрны, по крайней мѣрѣ намъ никогда раньше не случилось слышать такихъ.

Чѣмъ же отличается репертуаръ Большаго театра отъ репертуара заурядной провинціальной сцены? Въ Глинкѣ *Русланомъ и Людмилой*, которую въ провинціи ставятъ рѣдко, а у насъ хотя и ставятъ, но наибольшимъ успѣхомъ въ ней пользуется г. Вальцъ, а отнюдь не капельмейстеръ. Въ Чайковскомъ—не отличается ничѣмъ, въ Сѣровѣ и Рубинштейнѣ также, въ Даргомыжскомъ отличается отсутствіемъ *Русалки*, въ Римскомъ-Корсаковѣ—только сомнительнымъ присутствіемъ *Снѣгурочки*, а затѣмъ *Дубровскимъ*, *Тушинцами*, *Пѣсней торжествующей любви*, да *Мелузиной*, которую и въ провинціи нигдѣ поставить не рѣшались.

Но гдѣ же весь остальной Чайковскій, Рубинштейнъ, Сѣровъ, Римскій - Корсаковъ, Мусоргскій, Аренскій и т. д.?

Всего этого нѣтъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ нѣтъ и образцовой первоклассной сцены, ибо, игнорируя образцовыя произведенія русской оперной литературы, она не имѣетъ права называться таковою. Она даетъ лишь то что любой антрепренеръ, въ исключительной погонѣ за рублемъ, считаетъ необходимымъ предлагать своей публикѣ, сообразуясь также съ ходячею общеизвѣстностью такихъ произведеній и для исполнителей, и для слушателей.

VIII.

Обратимся теперь къ операмъ иностранныхъ композиторовъ. Изъ оперъ классическаго періода западной литературы у насъ дается только *Донъ-Жуанъ* Моцарта, но какъ дается, Боже правый!

Изъ композиторовъ прежняго времени главное мѣсто отведено Мейерберу съ его *Робертомъ*, *Гуленотами*, *Пророкомъ* и *Африканкой*.

Здѣсь видно несомнѣнное вліяніе провинціальныхъ вкусовъ и тенденцій заурядныхъ любителей оперы. Въ то время, когда въ самой Франціи, не говоря о Германіи и Австріи, звѣзда Мейербера давно уже потускнѣла, у насъ она сіяетъ полнымъ блескомъ. Мы бы ничего не имѣли противъ четырехъ оперъ Мейербера, еслибы такое богатство находилось въ соотвѣтствіи съ остальнымъ репертуаромъ, но Мейерберъ выдѣляется со всѣмъ единично среди остальнаго убожества. Французскіе композиторы вообще занимаютъ у насъ очень видное мѣсто, ибо кромѣ названныхъ оперъ Мейербера, у насъ еще даются двѣ оперы Гуно и одна Сень-Санса; наиболѣе же популярный изъ современныхъ композиторовъ Франціи, Жюль Массенэ, остается у насъ въ полной неизвѣстности.

Новѣйшая Италія представле-

на у насъ *Паяцами* и, слава Богу, что только ими, ибо ничего болѣе нездороваго, несвѣжаго въ остальной европейской музыкѣ нѣтъ. Верди сталъ меньше прежняго интересоваться нашу сцену; знаемъ что дается *Травиата*, быть-можетъ *Аида*, и ничего болѣе, кажется. Германія имѣетъ своимъ представителемъ Гумпердинка съ его *Гензель и Гретель*; *Зигфрида* и *Лоэнгрина* Вагнера благополучно забыли, а Тангейзера не успѣли поставить, тѣмъ дѣло съ Германіей и кончается. *Гензель и Гретель* пришлась очень по плечу нашей сценѣ: тутъ есть и оперетка, и пѣвцамъ нечего пѣть, а оркестръ пошумѣть можетъ, и машинистъ и декораторъ г. Вальцъ играетъ главную роль, а онъ настолько знаетъ свое дѣло, что всегда имѣетъ успѣхъ. Другое дѣло съ *Зигфридомъ*; тутъ и темпо неизвѣстны, и пѣвцамъ очень трудно, и роль г. Вальца очень ограничена, что совсѣмъ уже неудобно, ибо въ артистическомъ персоналѣ труппы онъ

самый сильный и знающій человекъ.

Какъ бы то ни было съ *Зигфридомъ* покончили назадъ почти два года, а съ *Лоэжиномъ* полтора. Тѣмъ изумительнѣе было услышать что готовить къ постановкѣ *Тамейзера*. Что бы, казалось, за притча такая: если признали что оперы Вагнера неудобны или ихъ не умѣютъ исполнять (послѣднее было бы справедливо), то къ чему же вновь ставить *Тамейзера*, забывая при семъ *Лоэжина*?

Отвѣтитъ можно развѣ такъ что въ *Тамейзеръ* если не выручить музыкальное исполненіе, то спасетъ дѣло г. Вальцъ, которому въ этой оперѣ много работы.

IX.

Дѣйствительно, проникательнымъ хозяевамъ дѣла въ Большомъ театрѣ, пожалуй, придется выбирать если не исключительно, то предпочтительно — піесы, гдѣ бы декораторъ и машинистъ имѣли главную роль. Положимъ, это будетъ во

всякомъ случаѣ практично и для успѣха хозяйственной стороны удобно.

Но вѣдь можно бы взять вопросъ съ иной стороны, попытаться отыскать музыканта, столь же свѣдущаго и талантливаго въ своемъ дѣлѣ, какъ г. Вальцъ въ своемъ? Мы слышали, напримѣръ, въ прошломъ маѣ оперу А. Рубинштейна *Ферморсъ* въ спектаклѣ учащихся въ Консерваторіи, и если исполнители вокальных партій соло выступали дѣйствительно учениками, то директоръ Консерваторіи, дирижировавшій спектаклемъ, показалъ себя настоящимъ мастеромъ и лучшаго исполненія, какъ оркестроваго, такъ и въ смыслѣ обдуманности ансамбля, мы не слышали никогда отъ русскаго опернаго капельмейстера. Мы знаемъ что въ настоящее время въ Вѣнѣ І. Н. Фуксъ, директоръ тамошней консерваторіи, имѣющей болѣе 800 учащихся, состоитъ въ то же время однимъ изъ капельмейстеровъ придворнаго опернаго театра: онъ имѣетъ свой опредѣленный репертуаръ

и дирижируетъ въ оперѣ разъ-два въ недѣлю. У насъ, вѣроятно, возможно было бы устроиться подобнымъ же образомъ и предложить директору Консерваторіи дирижировать 4—5 операми и ставить, положимъ, хоть одну въ годъ новую. Въ случаѣ надобности можно бы назвать многихъ кандидатовъ, имѣющихъ всякія данныя на подобную дѣятельность, но предпочтемъ это сдѣлать предметомъ особой статьи.

Дѣлая наше смѣлое предположеніе о возможности имѣть въ качествѣ опернаго капельмейстера директора Консерваторіи, мы невольно припоминаемъ что въ прежнее время крупному артисту проникнуть въ Большой театръ было невозможно.

Долгое время завѣтною мечтой покойнаго Н. Г. Рубинштейна было попасть въ оперу Большаго театра, хотя бы на самое второстепенное мѣсто. Опираясь на свое вліяніе и связи въ высшемъ обществѣ, онъ пытался получить мѣсто помощника опернаго капельмейстера, хотя бы

безъ жалованья и служебныхъ правъ, но ему было въ этомъ отказано; тогда онъ сталъ просить разрѣшить ему продирижировать въ видѣ опыта нѣсколько спектаклей, наконецъ даже одинъ, но результатъ былъ тотъ же самый, и пришлось всякую надежду оставить.

Начальствующія лица театральнаго управленія были съ ихъ точки зрѣнія правы, ибо если Н. Г. Рубинштейна и возможно было держать въ низшемъ служебномъ рангѣ, то обязать его исключительно „раздѣлять“ мнѣнія было нельзя, и онъ навѣрное пожелалъ бы имѣть собственное, и такимъ образомъ непредусмотрѣнная уставомъ должность артистическаго директора еслибы и не создавалась, то выяснилась бы ея необходимость, что для господствовавшей системы управленія было нежелательно.

Возвращаясь къ вопросу о репертуарѣ нашей большой оперной сцены остается прибавить весьма немного. По поводу русскихъ оперъ мы уже сказали свое мнѣніе; иностранный ре-

пертуаръ, какъ мы его видѣли, едва-ли допускаетъ возможность сказать что-либо иное, ибо въ подборѣ оперъ иностранныхъ композиторовъ нѣтъ и признаковъ системы или художественнаго плана.

Надѣяться на какое-либо измѣненіе въ положеніи дѣлъ мы пока не имѣемъ ни малѣйшихъ основаній, а потому только съ грустію констатируемъ фактъ угнетеннаго состоянія сцены.

X.

Опера есть весьма сложное художественное произведеніе, гдѣ соединяются нѣсколько искусствъ для воспроизведенія одного общаго цѣлаго. Среди этихъ искусствъ, сколько бы ни возставали противъ того приверженцы музыкальной драмы, первенствующее мѣсто занимаетъ музыка *.

* При самомъ возникновеніи этого рода искусства, на рубежѣ XVI и XVII вѣковъ, оно явилось результатомъ попытки италіянскихъ гуманистовъ воскресить къ

Въ настоящее время большая опера стремится овладѣть всѣми богатѣйшими средствами новѣйшаго симфоническаго оркестра, а то и увеличить ихъ, какъ сдѣлалъ Вагнеръ въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ.

О вокальныхъ силахъ, нужныхъ для исполненія современныхъ оперъ, нечего и говорить: они требуются обыкновенно въ самыхъ большихъ

новой жизни древнегреческую трагедію. Первые сценическія произведенія такого происхожденія носили названіе музыкальныхъ драмъ, но вслѣдствіе того что авторы драмы и музыки къ ней были разными лицами, то въ заглавіяхъ это обозначалось такъ: „Dramma (per musica) di (имя автора)“; „Opera (in musica) di (имя автора)“. Въ началѣ же XVII вѣка преобладающее значеніе музыки аастановило и самый родъ художественнаго произведенія называть просто „Опера“, упоминая имя композитора музыки, а драма стала считаться простою канвой, которой пользовались для своей музыки обыкновенно многіе композиторы, если только драма, то-есть libretto, какъ называли печатныя книжечки текста, была подходящею для нихъ задачей.

размѣрахъ и по количеству, и по качеству. Эти огромныя вокальныя массы хора и солистовъ, находящіяся на сценѣ, должны еще совершать иногда не только единичныя движенія, но и массовыя, нуждающіяся въ естественной осмысленности и согласованности съ ходомъ музыки, служащей главнымъ центромъ всего. *

Мы обратимся прежде всего къ исполненію сценическому, т.-е. къ

* Руководителемъ и наставникомъ массъ, дѣйствующихъ на сценѣ, является *режиссеръ*, а руководителемъ общей музыкальной стороны исполненія всѣхъ оркестровыхъ и вокальных силъ—*капельмейстеръ*; тотъ и другой, смотря по надобности, имѣютъ и помощниковъ, какъ, на примѣръ, необходимаго, кромѣ капельмейстера, хормейстера, а иногда и втораго дирижера, которому приходится дирижировать въ случаѣ нужды за сценой, а то и на сценѣ.

Отъ умѣлаго руководства этихъ лицъ находится въ полной зависимости ансамбль сценическаго и музыкальнаго исполненія.

дѣятельности режиссера и его помощниковъ.

Сами композиторы обыкновенно дѣлають въ своихъ партитурахъ болѣе или менѣе детальныя указанія относительно сценическихъ движеній. Мейерберъ, напимѣръ, или Вагнеръ были очень детальны и подробны въ этихъ указаніяхъ, особенно послѣдній.

Дѣло главнаго режиссера заключается прежде всего въ томъ, чтобы примѣнить *выполненіе этихъ указаній*, сообразуясь съ условіями данной сцены: ея размѣрами, количествомъ находящихся на сценѣ лицъ и т. д. *

Такъ, сколько намъ извѣстно, поступаютъ на всѣхъ большихъ сценахъ, не исключая и петербургскаго Мариинскаго театра.

Или мы жестоко ошибаемся, или

* Режиссеръ также составляетъ планъ съ подробнѣйшими указаніями, какъ для сольныхъ исполнителей, такъ и для хора, а его помощники разучиваютъ это по группамъ, главный же режиссеръ дѣлаеть окончательную отфаку работы въ цѣломъ.

же дѣйствительно у насъ въ Москвѣ къ такимъ сложнымъ мѣропріятіямъ не прибѣгаютъ, даже *совсѣмъ не пользуются* повидимому указаніями авторовъ, то-есть композиторовъ.

Между прочимъ Вагнеръ самъ писалъ, помимо указаній въ партитурѣ, самые детальнѣйшіе планы сценическаго исполненія своихъ оперъ, и они напечатаны, но слѣдовъ примѣненія ихъ у насъ мы не замѣтили. Быть-можетъ, огромные размѣры нашей сцены и количество участвующихъ мѣшаютъ точному примѣненію такой слишкомъ опредѣленной программы?

Однако и болѣе общія указанія композиторовъ также игнорируются!

XI.

Мы возьмемъ для примѣра хоть такую общеизвѣстную оперу, какъ *Гугеноты*, а изъ нея лишь третій актъ съ его массовыми движеніями.

Въ третьемъ актѣ, послѣ солдатскаго хора, по авансценѣ медленно проходитъ съ литаніей корифеевъ

женскаго хора процессія, идущая въ храмъ. При повтореніи лitanіи, она соединяется съ *rataplan*'омъ гугенотскихъ солдатъ служащимъ ей контрапунктомъ въ басу.

Безъ всякаго сомнѣнія, совершенно ясно, что лitanія женщинъ должна звучать болѣе сильно и близко, нежели контрапунктъ мужскаго хора. Въ этомъ даже есть весьма удачный поэтическій замыселъ: архаически простой напѣвъ католическихъ женщинъ занимаетъ первый планъ, а къ нему раздаются какъ глухіе раскаты дальней грозы быстрыя фигуры гугенотскаго хора.

Ничего подобнаго у насъ на Императорской сценѣ нѣтъ: солдаты въ своихъ красныхъ мундирахъ остаются все время впереди, женщины проходятъ сзади, и едва слышная лitanія является просто гармоническимъ дополненіемъ къ мужскому хору, то-есть дѣлается какъ разъ противное тому, что задумано композиторомъ—и весь эффектъ пропадаетъ.

А между тѣмъ въ 1572 г., въ Пари-

жѣ, хотя бы и на Pré aux Clercs, гугенотскіе солдаты непременно должны были дать свободную дорогу католической процессіи, иначе это не могло окончиться мирно.

Въ сценѣ поединка, въ томъ же актѣ, послѣ септета, при измѣнническомъ нападеніи католиковъ и послѣдующемъ появленіи гугенотскихъ солдатъ, у насъ, на Большомъ театрѣ, происходитъ пребезтолковое бряцанье оружіемъ, а потомъ и бѣготня другъ за другомъ. Положимъ, что у насъ въ послѣднее время всякія фехтовальныя схватки ставятся хорошо, но въ данномъ случаѣ схватки дѣйствительной *не можетъ быть*.

Такъ въ клавираусцугѣ *Гугенотовъ* указано, что при появленіи католическихъ солдатъ, группа гугенотовъ отступаетъ, чтобы не быть окруженною и становится въ оборонительное положеніе. Въ моментъ колебанія, предшествующаго началу схватки, раздаются голоса гугенотовъ, а потомъ они на призывъ Марсея выбѣгаютъ и строятся около своихъ

вождей; но появленіе королевы предупреждаетъ схватку въ самомъ ея началѣ.

Такую сцену можно сдѣлать очень живою, реально правдивою и даже интересною для глаза, въ смыслѣ движенія, не отклоняясь отъ указаній композитора и отказываясь отъ самостоятельнаго изобрѣтенія или подражанія плохимъ образцамъ.

Мы хотѣли ограничиться указаніемъ на оперу *Гугеноты*, но не можемъ не вспомнить еще разительнаго примѣра уклоненія нашего Большаго театра отъ указаній автора въ сценѣ убіенія Сусанина въ IV актѣ *Жизни за Царя*.

Кромѣ краткихъ указаній въ партитурѣ и клавираусцугѣ, вотъ что говоритъ Глинка въ своихъ автобіографическихъ запискахъ по поводу перваго представленія оперы:

„Когда опустили занавѣсъ, меня сейчасъ же послѣ этого позвали въ боковую императорскую ложу. Государь первый поблагодарилъ меня за мою оперу, замѣтивъ, что *не х р о-*

и о, что *Сусанина убиваютъ на сценѣ*; я объяснилъ Его Величеству, что, не бывъ на пробѣ по болѣзни, я не могъ знать, какъ распорядятся, а что по моей программѣ, во время нападенія Поляковъ на Сусанина, занавѣсъ долженъ сейчасъ же опуститься; *смерть же Сусанина высказывается Сиротой въ титло*“.

Если *этою* оказывается недостаточнымъ, то мы уже не знаемъ степени ясности указаній, которая была бы убѣдительна для нашихъ исполнителей.

ХІІ.

Самое оперное исполненіе въ общихъ чертахъ должно подчиняться стилю музыки, который находится въ зависимости и отъ эпохи ея происхожденія, и отъ національности композитора, принадлежащаго къ одной изъ главныхъ школъ,—и, наконецъ, отъ его индивидуальныхъ особенностей.

Капельмейстеру все это необхо-

димо знать и понимать; иначе онъ не можетъ удовлетворительно исполнять своихъ обязанностей.

Кромѣ словесныхъ указаній композиторовъ, въ музыкѣ всѣхъ почти оперъ встрѣчаются такія мѣста, которыя непременно должны сопровождаться опредѣленными сценическими дѣйствіями. На нашемъ Большомъ театрѣ это исполняется лишь въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда самъ исполнитель, достаточно музыкальный и понимающій, самъ объ этомъ догадается.

Но причиной отсутствія такихъ тонкостей въ исполненіи можетъ быть простая коллизія двухъ властей: сценической — режиссера, и музыкальной — капельмейстера.*

* Музыкальное исполненіе распадается на вокальное — соловъ и хора — и инструментальное — оркестръ. Конечно, такое подраздѣленіе имѣетъ лишь чисто внѣшній характеръ, въ сущности то и другое образуетъ одно неразрывное цѣлое, главою и руководителемъ котораго является оперный капельмейстеръ.

Быть-можетъ капельмейстеръ и понимаетъ смыслъ такихъ музыкальныхъ мѣстъ, но режиссеръ въ правѣ ему не подчиниться.

Еслибы существовалъ *артистическій директоръ оперной сцены*, понимающій и музыкальную, и сценическую сторону дѣла, то конечно на его обязанности лежало бы согласовать эти вліянія и преподать свои общія указанія; теперь же сдѣлать этого *н е к о м у*.

Но, быть-можетъ, никакихъ коллизій и не существуетъ, а все является простымъ результатомъ недосмотра.

XIII.

Чтобы имѣть въ нашемъ распоряженіи основной матеріалъ для доказательствъ при анализѣ исполненія, мы вынуждены обратиться къ нѣкоторымъ историческимъ сообщеніямъ, также очень мало у насъ извѣстнымъ, а для насъ рѣшительно необходимымъ, дабы, опираясь на художественно - историческіе факты,

сдѣлать наши выводы и заключенія по возможности обоснованными. Извиненіемъ намъ можетъ служить желаніе точнѣе выяснить тѣ художественные вопросы, разъясненію которыхъ посвящена вся наша статья.

Говоря о русской, да еще Московской Императорской сценѣ, мы, прежде всего, должны обратиться къ стилю русской школы вообще и главнѣйшихъ ея представителей въ частности.

Здѣсь мы наталкиваемся на затрудненіе совсѣмъ особеннаго рода: мы имѣемъ блестящій рядъ оперныхъ композиторовъ, создавшихъ русскую музыкальную школу, но не имѣемъ художественно выработаннаго стиля русскаго опернаго исполненія.

Такое мнѣніе легко можетъ показаться парадоксомъ; но мы постараемся доказать, что оно не лишено вѣснихъ основаній.

Національный музыкальный стиль создается прежде всего композиторами, а на ихъ изученіи воспитываются исполнители; такъ по крайней мѣ-

рѣ говорить исторія европейской музыки, и мы подкрѣпимъ наши слова ссылками на ея указанія, для чего обратимся къ отчизнѣ оперы — Италіи.

Первоначальныя оперы, начала XVII вѣка, состояли изъ декламаціозно-аріозныхъ фразъ пѣвцовъ, поддержанныхъ гармоническимъ сопровожденіемъ инструментовъ.

Какъ только аріозныя фразы стали складываться у композиторовъ въ болѣе плавныя, законченныя мелодіи, такъ стали появляться и пѣвцы, искусные въ кантиленѣ. Съ появленіемъ уже вполнѣ опредѣлившейся формы лирическаго монолога—аріи въ концѣ XVII вѣка возникло итальянское искусство—*bel canto*. *

* Обыкновенно созданіе формы аріи и основъ итальянскаго искусства пѣнія приписывается А. Скарлатти (1650—1725), но онъ былъ по всей вѣроятности лишь довершителемъ того, что было начато еще ранѣе. Въ первое столѣтіе развитія оперы она отъ аріозной декламаціи дошла до формы аріи соло, вдвоемъ (дуэтъ),

Обученіемъ пѣвцовъ занимались лучшіе музыканты и композиторы XVIII вѣка, сами никогда не пѣвшіе на сценѣ, о чемъ ясно свидѣлствуютъ архивы италіянскихъ консерваторій прошлаго столѣтія.

Самое обученіе, кромѣ приготовительныхъ упражненій, состояло въ изученіи композиторовъ и дости-

втроемъ (тріо) и до двухъ формъ речитатива: *secco* и *accompagnato*; первый изъ нихъ былъ простою замѣной рѣчи, не стѣснялся опредѣленнымъ ритмомъ и въ большей части случаевъ былъ скороговоркой съ опредѣленною интонаціей. Речитативъ другого рода подчинялся такому же условіямъ ритма и лѣвучаго исполненія, какъ и арія, но не имѣлъ ея законченности и слитности формы, сохраняя въ то же время основное свойство речитатива — выразительную подчеркнутость произношенія словъ. Свобода строенія речитатива допускала соотвѣтствующую свободу его исполненія по отношенію къ ритму, съ сохраненіемъ, однако, всѣхъ основныхъ его фигуръ, такъ что получалось нѣчто въ родѣ *tempo rubato* нѣвѣйшихъ инструменталистовъ. На этихъ формахъ развилось италіянское искусство.

женіи наилучшаго исполненія, *согласно ихъ указаніямъ и требованіямъ.*

Такая композиторская школа пѣнія породила пѣвцовъ и пѣвицъ, достигшихъ небывалой ни до, ни послѣ того высоты въ своемъ искусствѣ.

Но какъ только вокальные виртуозы, опираясь на свой громадный успѣхъ и значеніе въ публикѣ, стали оказывать давленіе на композиторовъ, такъ началось паденіе музыки въ Италіи, а вмѣстѣ съ тѣмъ и вокальнаго искусства.*

Ростъ и паденіе италіянскаго искусства пѣнія стоитъ въ неразрыв-

* Последній великій талантъ Италіи, Верди, достигшій большаго мастерства въ своихъ последнихъ произведеніяхъ, въ началѣ карьеры имѣлъ чуть не дилеттантскую манеру письма, которая отразилась и на пѣвцахъ, его исполнявшихъ, въ грубости вокальныхъ эффектовъ, къ которымъ они стали прибѣгать, и въ быстромъ ростѣ музыкальной малограмотности въ ихъ средѣ, а съ телерешными своими безстыльными веристами Италія, вѣроятно, совсѣмъ лишится хорошихъ пѣвцовъ и пѣвицъ.

ной связи съ ходомъ исторіи тамошней національной музыки; если Италіянцы теперь не умѣютъ пѣть даже Россини, Беллини и Доницетти, то болѣе близкихъ имъ композиторовъ они понимаютъ и исполняютъ безъ особенныхъ вольностей, и такимъ образомъ имѣютъ все-таки *свой* стиль, чего нельзя сказать, когда они берутся за произведенія *не-италіянскихъ* композиторовъ.

Можно было бы прослѣдить аналогичное развитіе вокальнаго стиля у Французовъ и Нѣмцевъ, но мы отъ этого воздержимся.*

Русскаго стиля опернаго исполне-

* Французы, крѣпче стоявшіе на почвѣ своихъ композиторовъ и ихъ произведеній, выше въ качествѣ вокальных исполнителей, а Нѣмцы, несравненно долѣе подчинявшіеся вліянію Италіянцевъ, только благодаря могучему вліянію Вагнера начинаютъ выходить на единственно вѣрный національный путь, хотя борьба съ италіянскимъ вліяніемъ въ Германіи еще продолжается въ довольно куріозной формѣ одновременнаго торжества: Вагнера и—Леонкавалло!

нія никогда не существовало, или же онъ былъ задушенъ въ самомъ началѣ гоненіемъ, воздвигнутымъ на русскую оперу въ Петербургъ въ 40-хъ годахъ.

XIV.

Сколько намъ удалось собрать свѣдѣній о прошломъ русской оперы, все приводитъ насъ къ довольно странному заключенію, что самымъ русскимъ изъ оперныхъ капельмейстеровъ былъ *Венеціанецъ* К. Кавось, прибывшій въ Петербургъ въ 1798 г. и скончавшійся тамъ же въ 1840 году.

Біографіи Кавоса сколько-нибудь подробной, мы не имѣемъ, но судя по всему онъ былъ чуждъ и ремесленной, и національной узкости.

Поселившись среди великаго народа, онъ прежде всего созналъ необходимость для такого народа и *національнаго* искусства. Онъ самъ написалъ 13 русскихъ оперъ, а въ

1836 г. показалъ образецъ высшей артистической убѣжденности и честности по поводу постановки на сцену *Жизни за Царя* Глинки: въ числѣ оперъ Кавоса былъ *Иванъ Сусанинъ*, поставленный еще въ 1815 г. и пользовавшійся постояннымъ успѣхомъ. Познакомившись съ оперой Глинки на тотъ же сюжетъ, благородный артистъ самъ сталъ хлопотать о постановкѣ ея на сцену, признавая ее произведеніемъ несравненно болѣе высокимъ, нежели его собственное. Глинка въ своихъ *Запискахъ* такимъ образомъ вскользь упоминаетъ: „Меня увѣряли, что капельмейстеръ Катерина Альбертовичъ Кавосъ, написавшій когда-то, и удачно, музыку на оперу *Иванъ Сусанинъ*, сильно интриговалъ противъ меня. Время обнаружило противное: онъ болѣе всѣхъ другихъ убѣждалъ директора поставить мою оперу, а въ послѣдствіи велъ репетиціи усердно и честно“.

Описывая дальше разучиваніе своей оперы, Глинка говоритъ: „Ка-

вось велъ репетиціи со свойственной ему дѣятельностью; только, по привычкѣ, не соблюдалъ оттѣнковъ, въ особенности *pianissimo* никогда почти не выходило, а было что-то въ родѣ *mezzo-forte*. Равнымъ образомъ онъ какъ-то не могъ уловить настоящаго темпа, а всегда бралъ его нѣсколько медленнѣе или живѣе“.

Изъ этихъ словъ видно, что Глинка былъ не безусловно доволенъ исполненіемъ Кавоса, но нѣтъ и слѣда упоминаній о какихъ-либо произвольныхъ измѣненіяхъ и отступленіяхъ.

Въ подлинной партитурѣ *Жизни за Царя*, находящейся въ петербургской Публичной библіотекѣ, встрѣчаются дополнительные помѣтки, иногда написанныя чужой рукой, но онѣ касаются только самыхъ второстепенныхъ деталей въ оттѣнкахъ.

Пересматривая тщательно клавир-ауспугъ *Жизни за Царя* въ 1854 г., Глинка не внесъ туда рѣшительно никакихъ измѣненій ни въ темпо, ни въ оттѣнкахъ.

Въ 1855 Глинка, черезъ 18 лѣтъ, снова услышалъ свою первую оперу, и сестра его Л. И. Шестакова, бывшая съ нимъ въ театрѣ, въ своихъ „Воспоминаніяхъ“ передаетъ вѣроятно ввѣчатлѣнія брата, говоря: „Но что выдѣлывалъ оркестръ, какіе брались темпо—ужасъ!“

Сорокъ три года назадъ господство невѣроятнаго произвола въ исполненіи *Жизни за Царя* слѣдовательно уже началось, и съ тѣхъ поръ мы не слышали ни о какой попыткѣ возвратиться къ первоначальному образцу, а искаженія подъ именемъ такъ называемыхъ „традицій“ все только умножались и ухудшались, по крайней мѣрѣ на Императорской сценѣ въ Москвѣ на нашихъ глазахъ.*

* Еслибы установилось первоначальное исполненіе *Жизни за Царя*, то опера эта стала бы источникомъ выработки русскаго стиля въ вокальномъ искусствѣ, какъ стала краеугольнымъ камнемъ для русскихъ композиторовъ; но Кавось умеръ, и черезъ нѣсколько лѣтъ для русскаго оперы наступили тяжелыя времена,

XV.

Въ *Жизни за Царя* кромѣ нѣкоторыхъ, весьма немногихъ итальянизмовъ самой музыки, весь пріемъ письма для голосовъ подходитъ всего болѣе къ старой итальянской манерѣ, въ какой писали Гендель и Моцартъ, не будучи Итальянцами ни по рожденію, ни по духу.

Въ речитативахъ своей первой оперы Глинка отличается отъ другихъ современниковъ или предшественниковъ. Эти речитативы имѣютъ такую же ритмически симметричную конструкцію, какъ и мелодіи каватинъ, арій и проч.; разнятся же отсутствіемъ полной законченности и боль-

прежде лишившія насъ Глинки, отнявъ у него и у Россіи единственную сцену для которой онъ могъ работать. Глинка въ вокальномъ искусствѣ былъ совершеннѣйшимъ итальяноманомъ, но приверженцемъ болѣе стараго, классическаго періода: для него самъ Рубини былъ уже представителемъ упадка въ пѣніи.

шей легкостью, иногда почти отсутствием аккомпанимента, что указывало конечно на большую легкость ихъ произношенія сравнительно съ пѣвучими мелодіями каватинъ.

Въ *Русланъ и Людмила* речитативы большею частью имѣютъ болѣе свободную, менѣе симметричную конструкцию, но ихъ мелодическая значительность не умаляется, а возрастаетъ. Законченные нумера и ансамбли отличаются такой пластичностью мелодического рисунка, которая необходимо требуетъ *bel canto* хотя бы и не - итальянскаго, а примѣненнаго къ своеобразностямъ мелодіи и гармоніи Глинки.

Мы думаемъ, что *русскій* стиль вокальнаго исполненія зарождался вмѣстѣ съ разучиваніемъ и первоначальнымъ исполненіемъ *Жизни за Царя* подъ руководствомъ Кавоса и надзоромъ Глинки. Исполненіе речитативовъ не могло быть инымъ, какъ соотвѣтствующимъ стилю ихъ композиціи, т.-е. довольно строго ритмичнымъ и болѣе подвижнымъ, лег-

кимъ по сравненію съ каватинами или аріями, которымъ они большею частью предшествуютъ. Это между прочимъ подтверждается и различными обозначеніями Глинки, особенно въ подлинной партитурѣ, печатнаго воспроизведенія которой мы не имѣемъ, ибо роскошное изданіе Л. И. Шестаковой во многомъ съ ней не согласуется, а иногда носитъ даже явные слѣды вліянія исполнительскихъ „традицій“.

Относительно того, когда началось искаженіе *Жизни за Царя* намъ ничего неизвѣстно, но вмѣстѣ съ искаженіемъ оперы началось и самое искаженіе вкуса нашихъ исполнителей, и *Жизнь за Царя* мало по малу стала источникомъ грубаго отрицанія того стиля, основа котораго лежала въ ея композиціи, а произволь исполнителей, въ ней допускавшійся, обратился въ манеру, прилагаемую вездѣ.

Мы потому называли Кавоса наиболѣе русскимъ изъ капельмейстеровъ, что онъ не только признавалъ необходимость русской націо-

нальной музыки, но и *Жизнь за Царя* исполнялъ такъ, какъ она была написана Глинкой.

Съ того времени лишь однажды, лѣтъ около тридцати тому назадъ, въ спектаклѣ учащихся въ Московско й Консерваторіи была исполнена почти цѣликомъ опера, приступая къ изученію которой, Н. Г. Рубинштейнъ объявилъ профессорамъ пѣнія, чтобы всѣ партіи проходились безъ какихъ бы то ни было отступленій отъ написаннаго въ нотахъ, ибо онъ признавалъ вѣрными только указаніи Глинки и совершенно не принималъ во вниманіе никакихъ установившихся традицій исполненія; правда, что тогда нашествіе на Москву провинціальныхъ „традицій“ еще не начиналось и ихъ въ исполненіи *Жизни за Царя* было по крайней мѣрѣ впятеро менѣе, нежели теперь. Во всякомъ случаѣ этотъ ученическій спектакль былъ единственнымъ извѣстнымъ намъ за послѣднія 30 лѣтъ опытомъ исполненія *Жизни за Царя*

согласно указаніямъ самого Глинки. *

XVI.

Когда началось въ Петербургѣ владычество итальянской оперы, ея артисты отличались уже довольно безвкусной манерностью исполненія. Такъ по крайней мѣрѣ говорилъ Глинка.

Грубая манера первоначальнаго Верди отразилась на дальнѣйшемъ ухудшеніи, и вотъ эти то пѣвцы и пѣвицы сдѣлались образцами для—
русской сцены.

* Начало всѣмъ невѣжественнымъ искаженіямъ *Жизни за Царя* было положено конечно въ Петербургѣ, только навѣрно послѣ смерти Кавоса, ибо онъ былъ настолько хорошимъ музыкантомъ и знаткомъ вокальнаго искусства, что это представляется мало возможнымъ, тѣмъ болѣе, что онъ не подчинялся пѣвцамъ, а воспитывалъ ихъ; намъ еще случалось слышать покойнаго О. А. Петрова, который подъ его руководствомъ изъ дилеттанта-самоучки выработался въ первокласснаго артиста. Кавосъ былъ замѣненъ

Наши артисты и артистки были въ музыкѣ очень малосвѣдущи; поэтому они могли перенять только внѣшнюю манерность Итальянцевъ, и чѣмъ грубѣе былъ эффектъ, тѣмъ легче онъ давался, а все хорошее, что оставалось у Итальянцевъ изъ прежней школы, нашимъ было недоступно, ибо требовало не только вокальной техники, но и музыкальной образованности, хотя бы пріобрѣтенной, какъ Итальянцами, по наслышкѣ.

Такимъ образомъ продукты одичанія итальянской школы пѣнія стали исходнымъ пунктомъ для русскихъ

К. Альбрехтомъ, также очень хорошимъ музыкантомъ, незадолго передъ тѣмъ переселившимся изъ Германіи, гдѣ вокальное искусство отнюдь не процвѣтало, что можно провѣрить по отзывамъ Вагнера о нѣмецкихъ оперныхъ артистахъ 40хъ годовъ. Кромѣ того, Альбрехтъ едва ли имѣлъ одинаковое съ Кавосомъ авторитетное значеніе, иначе было бы трудно объяснить безцеремонное хозяйничанье графа М. Ю. Вельгорскаго съ *Русла-номъ и Людмилой*.

вокальныхъ исполнителей, по крайней мѣрѣ для огромнаго ихъ большинства.

Изъ этого культа музыкальной одичалости у насъ даже создалась неимовѣрная антимузыкальная манера, находящая въ нашемъ Московскомъ Большомъ театрѣ *обширнѣйшее при-мѣненіе*, но не имѣющая ничего общаго со стилемъ *русскихъ* композиторовъ.

Поэтому мы считали себя въ правѣ сказать, что русскій стиль исполненія на Московской Императорской сценѣ не существуетъ, ибо *произвольное искаженіе композитора* не можетъ быть названо передачей его стиля, котораго слѣдовательно нѣтъ и въ самомъ исполненіи.

ХVІІ.

Мы снова просимъ извиненія у читателей за наши историческія разсужденія и сообщенія; иначе нѣкоторыя изъ нашихъ положеній могли бы показаться произвольными.

Нашъ анализъ будетъ сводиться къ сравненію написаннаго компози-

торами съ тѣмъ, что получается при исполненіи.

Заранѣе предупреждаемъ что волю композитора, выраженную имъ въ своихъ указаніяхъ, мы считаемъ единственно вѣрной путеводной нитью для исполнителей; многія детали могутъ быть, конечно, композиторомъ не предусмотрѣны, но такія детали должны согласоваться съ главными указаніями.

Все что будетъ находиться въ явномъ противорѣчій съ волей композитора мы будемъ считать искаженіемъ, откуда бы традиція такого искаженія ни исходила.

Приведемъ еще заимствованныя изъ Ганслика слова Гуно, сказанныя имъ по поводу произвольностей исполненія его сочиненій:

„Если пѣвецъ исполняетъ композицію иначе, нежели авторъ ее написалъ, то это есть не что иное, какъ клевета; въ частной жизни противъ клеветы можетъ защищать законъ, въ искусствѣ — нѣтъ. Композитору некуда обратиться, а между тѣмъ ему на-

носится ущербъ даже тѣмъ, если пѣвица просто съ неохотой только исполняетъ свою арію“.

ХVІІІ.

Пишущему эти строки Московскій Большой театръ знакомъ съ августа 1860 г. Въ тѣ времена оперный сезонъ былъ значительно продолжительнѣе теперешняго, ибо спектакли шли обыкновенно весь май и возобновлялись послѣ 15 августа. Капельмейстеромъ тогда былъ С. И. Штуцманъ, скромный и очень дѣльный музыкантъ, оркестръ небольшой, хоръ и того меньше, но при всей относительной скромности средствъ грубыхъ провинціализмовъ въ исполненіи было меньше нежели теперь.

Провинція въ то время стояла далеко отъ Московской сцены, капельмейстерами бывали иностранцы, почти весь составъ оркестра былъ также иностранный и въ общемъ очень хорошій, какъ можно судить по про-

должающимъ до сихъ поръ службу гг. Вильшау (старѣйшій изъ всѣхъ), Бюхнеру, Кламроту, Шпекину и Борху; однимъ изъ немногихъ Русскихъ въ первыхъ скрипкахъ былъ теперешній балетный капельмейстеръ С. Я. Рябовъ.

Главный квартетъ вокальных солистовъ состоялъ изъ гжи Семеновъ, отличной пѣвицы, воспитанницы петербургской театральной школы, гжи Легониной, альты, г. Владислава, тенора, очень музыкальнаго пѣвца, хорошо читавшаго музыку *à livre ouvert*, и г. Курова, очень исправнаго баса. Съ 1861 года въ Москвѣ водворилась итальянская опера, а вмѣстѣ съ тѣмъ русская отходила все болѣе на задній планъ. Потомъ началось постепенное нашептваніе провинціи, число провинціальныхъ пѣвцовъ, иногда очень голосистыхъ, но малограмотныхъ въ музыкѣ, стало возрастать на нашей сценѣ, а съ ними явилась и провинціальная манерность, презрѣніе къ ритму, темпу и т. д. Наконецъ, опыт-

нѣйшій изъ тогдашнихъ провинціальныхъ капельмейстеровъ И. К. Альтани занялъ съ 1882 г. мѣсто перваго капельмейстера въ Большомъ театрѣ, что совпало съ утвержденіемъ новыхъ штатовъ, давшихъ сценѣ никогда дотолѣ небывалое богатство матеріальныхъ средствъ, позволявшее ей сдѣлаться въ полномъ смыслѣ слова первоклассною.

XIX.

И. К. Альтани окончилъ курсъ въ Петербургской Консерваторіи едвали не въ 1867 году и отдался капельмейстерской дѣятельности въ провинціи, продолжавшейся непрерывно до перехода его въ Москву, то-есть приблизительно 15 лѣтъ. Тамъ ему приходилось сначала быть помощникомъ очень талантливаго полудилетанта Велинскаго, а потомъ онъ сдѣлался и первымъ капельмейстеромъ у І. Я. Сѣтова, образованнаго и умнаго директора сцены, очень высоко одно время поставив-

шаго русскую оперу въ провинціи, преимущественно въ Кіевѣ. У насъ г. Альтани явился преемникомъ г. Бевиньяни, талантливаго, но довольно зауряднаго итальянскаго капельмейстера, вполнѣ сознававшаго свою некомпетентность въ дѣлѣ русской оперы, а потому и прибѣгавшаго къ помощи и совѣтамъ Н. Г. Рубинштейна, руководствуясь указаніями котораго онъ и поставилъ *Демона* и *Евгенія Онегина*.

Въ 1882 г., когда впервые появился въ Москвѣ г. Альтани, Большой театръ открылся поздно, едвали не во второй половинѣ сентября. Въ московскомъ музыкальномъ мірѣ новый капельмейстеръ не сдѣлалъ ни малѣйшаго впечатлѣнія и качествами исполненія отнюдь не поразилъ, а первая вновь поставленная имъ опера, *Донъ-Жуанъ* Моцарта, правда шедшая подъ управленіемъ г. Авранека, совсѣмъ провалилась и дѣйствительно шла немного лучше нежели теперь.

Провинціализмъ вкуса выразился въ постановкѣ *Африканки*, бывшею первою изъ вновь выученныхъ оперъ, шедшею подъ управленіемъ г. Альтани. Для провинціи *Африканка* была тогда послѣднимъ словомъ искусства, за то *Евгенія Онтина*, тогда еще незнакомаго провинціи, въ Москвѣ забыли и не давали вплоть до конца 1883 г. Вообще, на первый годъ обновленная оперная сцена едва ли имѣла десять оперъ въ репертуарѣ, самые оперные спектакли были сравнительно рѣдки, а единственную дѣйствительно интересную новость сезона, оперу А. Г. Рубинштейна *Маккавей*, подогнали къ масленой, дали одинъ разъ подъ управленіемъ композитора, дѣлавшаго послѣднія репетиціи лично, и слишкомъ на восемь мѣсяцевъ отложили въ сторону.

Такимъ образомъ, г. Альтани съ самаго начала проявилъ всѣ тѣ качества, какія мы видимъ въ немъ и теперь, а именно: чрезвычайную вя-

лость въ разучиваніи новостей (*Африканка* только въ январѣ), неумѣнье выбрать подходящее къ средствамъ труппы (*Донъ-Жуанъ*), манеру подогнать новость къ масленицѣ (*Маккавен*) и полное отсутствіе какого-нибудь руководящаго принципа въ общемъ планѣ дѣйствій.

Впрочемъ, быть можетъ, тутъ просто дѣйствовали привычки, вывезенныя изъ провинціи, гдѣ пріѣздъ столичнаго гастролера нерѣдко опредѣляетъ составъ репертуара. Въ Москвѣ гастролеровъ хотя не было, но переходъ съ петербургской на московскую сцену блестящаго артиста, г. Корсова, отчасти равнялся этому, и вотъ для него попробовали поставить *Донъ-Жуана*, хотя средствъ для исполненія труппа не имѣла, для него же поставили и *Маккавеевъ*, что вышло гораздо удачнѣе, отчасти благодаря г. Авранеку, впервые показавшему Москвѣ, что можно сдѣлать съ хорошимъ, сильнымъ хоромъ, которому въ этой оперѣ дѣла много.

Несмотря на не особенно блестящій ходъ дѣлъ въ Большомъ театрѣ, московскіе музыканты были настроены все-таки очень оптимистически относительно г. Альтани; неудачи въ выборѣ приписывали вліяніямъ дирекціи, неудовлетворительность исполненія и медленность постановки новостей — неумѣлости пѣвцовъ и пѣвицъ и т. д. А, главное, всѣмъ хотѣлось поддержать русскаго капельмейстера, окончившаго курсъ въ русской консерваторіи и пользовавшагося расположеніемъ такихъ людей, какъ А. Г. Рубинштейнъ и П. И. Чайковскій. Когда нѣсколько лѣтъ спустя прошелъ довольно достовѣрный слухъ о томъ, что Бевиньяни вновь будетъ ангажированъ въ Большой театрѣ, то это даже встревожило всѣхъ приверженцевъ русской музыки, ибо весьма основательно опасались, что, за смертью Н. Г. Рубинштейна, имъ руководить будетъ некому, и получится естественное тяготѣніе сцены къ *Лючии, Трубадуру, Линдъ* и т. п. Слухъ

къ счастью, не оправдался, и г. Альтани прочно укрѣпился на своемъ мѣстѣ. Мы и теперь считаемъ такой результатъ благопріятнымъ, ибо водвореніе г. Бевиньяни во всякомъ случаѣ не привело бы къ лучшимъ послѣдствіямъ, нежели главенство г. Альтани.

XX.

Мы не будемъ касаться послѣдовательно всего хода дѣятельности нашего главнаго капельмейстера и перейдемъ прямо къ современному положенію сцены. Если перечислить, чѣмъ обязаны мы ему въ текущемъ репертуарѣ по части русской музыки, то придется назвать изъ Чайковскаго *Пиковую Даму*, изъ Римскаго-Корсакова *Синюрочку* (если ее не начали забывать для возобновленія), изъ Направника *Дубровскаго*, потомъ *Тушинцевъ* Бларамберга (если не начали забывать для возобновленія), да *Пѣснь торжествующей любви* Симона; *Князя Игоря* мы не считаемъ,

ибо его ставилъ не г. Альтани; *Мелузину*, какъ уже сказано, мы къ русскимъ произведеніямъ не причисляемъ.

Такой итогъ для 15 слишкомъ лѣтъ дѣятельности не особенно значителенъ.

За то, если обратиться къ дававшимся, но погребеннымъ на полкахъ театральнаго архива произведеніямъ, то получится рядъ несравненно болѣе внушительный. Первое мѣсто занимаетъ Чайковскій съ его *Опричникомъ*, *Черевичками*, *Мазепой*, *Чародѣйкой*, *Юлантий*, *Сѣровъ* съ *Юдиной* и *Вражескою Силой*, *Рубинштейнъ* съ *Маккавеями*, *Даргомыжскій* съ *Русалкой*, *Мусоргскій* съ *Борисомъ Годуновымъ*, *Направникъ* съ *Гарольдомъ*, *Аренскій* со *Сномъ на Волѣ* и т. д. Вотъ репертуаръ погребенныхъ оперъ весьма недуренъ.

Причинъ сдачи въ архивъ большинства этихъ произведеній мы объяснить не беремся, но во всякомъ случаѣ этому основаніемъ служила не степень успѣха или неуспѣха въ публикѣ,

ибо, вопервыхъ, Большой театръ этимъ никогда не руководствуется, а, вовторыхъ, едва ли какая изъ названныхъ оперъ дѣйствительно не пользовалась успѣхомъ. Относительно *Черевичекъ* мы можемъ съ увѣренностью сказать, что если бы сумму сборовъ, сдѣланныхъ этою оперой по возвышеннымъ и обыкновеннымъ цѣнамъ, раздѣлить на число ея представлений, то средняя цифра окажется не ниже полного сбора по обыкновеннымъ цѣнамъ.

Чародѣйку дали только одинъ разъ по возвышеннымъ цѣнамъ и при совершенно полномъ сборѣ, затѣмъ опера повторенія не удостоилась.

Отсутствіемъ подходящихъ исполнителей также нельзя объяснить такого огульнаго погребенія русскихъ композиторовъ, ибо многія изъ названныхъ оперъ принадлежали именно къ лучшимъ по исполненію, хотя бы тѣ же *Черевички*, *Мазепа*, *Вражья Сила*, *Гарольдъ*, *Сонъ на Волѣ*. Трудно видѣть здѣсь вмѣшательство театральной дирекціи, принимая во вниманіе

ея некомпетентность, не вдохновляющую обыкновенно къ рѣшительнымъ дѣйствіямъ; остается предположить, что здѣсь играетъ роль личный вкусъ г. главнаго капельмейстера; еслибы онъ питалъ къ русскимъ композиторамъ хотя приблизительно такія же неизмѣнныя симпатіи, какъ, напри-мѣръ, къ *Травіаттѣ*, то, вѣроятно, это отразилось бы иными результатами для нашей сцены.

XXI.

Мы предпошлемъ общей характеристикѣ исполненія нашей оперной сцены анализъ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ произведеній съ этой стороны и потомъ изъ этихъ частныхъ примѣровъ постараемся вывести сумму общихъ признаковъ господствующей у насъ манеры. Для начала мы возьмемъ краеугольный камень русской музыки, *Жизнь за Царя* Глинки, и посмотримъ, насколько совпадаютъ намѣренія композитора и его исполнителей, ибо къ такъ-называемымъ

„традиціямъ“ мы питаемъ столь же мало уваженія, какъ и къ любой фальшивой нотѣ, хотя бы ее двадцать лѣтъ сряду играли въ оркестрѣ.

Жизнь за Царя, какъ видно изъ *Записокъ* Глинки, писалась такъ, что сочиненіе музыки въ большинствѣ случаевъ предшествовало сочиненію словъ; это очень благопріятно отзывалось на музыкальных формахъ оперы, да, кажется, и на драматической, ибо несмотря на топорную отдѣлку стиховъ барона Розена, о нихъ забываешь при музыкѣ, а живая послѣдовательность сценъ такъ интересна, какъ въ немногихъ оперныхъ либретто, и эту его сторону едва ли ошибочно будетъ приписать автору музыки, ибо либреттистъ былъ просто неуклюжимъ версификаторомъ, поставившимъ стихи, количество которыхъ, размѣръ и содержаніе заранее опредѣлялъ композиторъ.

Жизнь за Царя въ высшей степени отличается стройною законченностью формъ. Главную особенность въ ней составляютъ речитативы,

имѣющіе такую конструкцію, которая дѣлаетъ изъ нихъ совсѣмъ кантилену, которая, соотвѣтственно легкой формѣ аккомпанимента, должна и произноситься полуговоромъ, образуя музыкальную декламацію въ легкой мелодической формѣ.

Можно обратить еще вниманіе на законченную стройность формы всякой сцены, взятой въ отдѣльности. Различныя темы сопоставляются какъ въ инструментальной музыкѣ, почти не нарушая устойчивости общаго движенія; всякія перемѣны темпа Глинка обозначалъ очень тщательно даже въ речитативахъ.

Ничего подобнаго не соблюдается, nous avons changé tout cela въ Большомъ театрѣ.

Можно было бы прослѣдить сцена за сценой безчисленныя несоотвѣтствія между указаніями Глинки и общою манерой исполненія на Императорской сценѣ, но это возможно сдѣлать развѣ въ спеціальномъ изслѣдованіи, иначе на это не хватило бы нѣсколькихъ фельетоновъ. Мы

укажемъ лишь на нѣкоторыя детали, могущія служить характеристикой и для прочаго.

XXII.

Возьмемъ сначала сцену съ хоромъ:
„Что гадать о свадьбѣ.“ Здѣсь у Глинки проведена довольно сложная и превосходная ритмическая комбинація; различныя скорости чередуются и соединяются при неизмѣняемой основной единицѣ движенія—четверти. Начинается сцена діалогомъ Сусанина съ хоромъ въ $\frac{4}{4}$; когда приближается лодка съ Сабининымъ и его спутниками, оттуда слышится пѣсня въ $\frac{4}{2}$, а выходящій на встрѣчу пріѣзжимъ народъ присоединяется къ этой темѣ съ балайками въ $\frac{2}{4}$. Помимо того, тутъ еще чередуются двухтактные и трехтактные ритмы; все вмѣстѣ взятое представляетъ комбинацію въ одно время и сложную и чрезвычайно ясную. Все получаетъ однако свое значеніе лишь при неизмѣняемой ско-

рости общаго движенія, что въполнѣ ясно выражено и въ партитурѣ, гдѣ встрѣчаются указанія на эту неизмѣняемость, но нѣтъ *ни единого* ritardando или accelerando.

У насъ это не исполняется.

Вопервыхъ, вся сцена сначала ведется медленнѣе, нежели указано; вовторыхъ, пѣсня гребцовъ является опять замедленіемъ, а вступающій контрапунктъ изображенія бала-лаекъ въ оркестрѣ вызываетъ значительное ускореніе этой пѣсни.

Такимъ образомъ, весь эффектъ сложной комбинаціи разрушается, ибо онъ основанъ на томъ что разнообразныя движенія вырастаютъ на одной единицѣ скорости, ихъ объединяющей, а съ перемѣнами темпа все это сочетаніе разнообразія съ единствомъ исчезаетъ, и такимъ образомъ интереснѣйшій замыселъ композитора совсѣмъ пропадаетъ.

Пропуская затѣмъ различныя отступленія, отчасти вызванныя печатною партитурой, гдѣ встрѣчаются пе-

ремѣны темпо, не указанные Глинкой ни въ его автографной партитурѣ, ни въ просмотрѣнномъ имъ для печати клавираусцугѣ, — мы упомянемъ о заключительномъ ансамблѣ съ хоромъ. Почему у г. Альтани здѣсь басъ, перенимая тему тено-ра квартой ниже, поетъ ее гораздо медленнѣе? На слушателя это производитъ такое впечатлѣніе, какъ будто басъ не умѣетъ достаточно владѣть голосомъ и потому замедляетъ. Вѣроятно въ провинціи „традиція“ эта создавалась именно такимъ образомъ, ибо неумѣлыхъ басовъ тамъ всегда было достаточно, а въ Москвѣ въ прежнее время такъ не дѣлали, да и въ партитурѣ нѣтъ и слѣда подобнаго указанія.

Подобное же мѣсто можно припомнить и въ аріи Антониды, на словахъ: „я ли, красная дѣвица“. Въ Москвѣ нѣсколько лѣтъ назадъ стали дѣлать, кромѣ огромной ферматы, большое замедленіе, тогда какъ у Глинки поставлено только „*grazioso*“, а потомъ „*leggiere*“. На нашъ взглядъ, этимъ спо-

собомъ исполненія граціозно-кокетливая фраза Антонида превращается въ увѣсистое жеманство.

Во второмъ актѣ упомянемъ о пропускѣ танца *A-dur* въ $\frac{6}{8}$. Судя по мѣсту, занимаемому имъ въ партитурѣ, онъ долженъ былъ служить контрастомъ къ массивной звучности предшествующаго краковяка и послѣдующей мазурки. Мы не знаемъ причинъ пропуска этого танца, какъ и сокращенія послѣдующаго финала.

Въ слѣдующемъ актѣ хоръ: „*Мы на работу въ лѣсъ*“ такъ сокращаютъ, что онъ утрачиваетъ свою форму и получаетъ видъ какой-то несовсѣмъ умѣстной вставки: для самостоятельнаго нумера онъ лишенъ достаточнаго развитія, а между тѣмъ прямой связи ни съ предыдущимъ, ни съ послѣдующимъ не имѣетъ. Глинка совершенно неповиненъ въ такомъ характерѣ нумера, въ этомъ случаѣ весь грѣхъ лежитъ на исполненіи, а самъ авторъ музыки обладалъ чувствомъ формы, никогда ему не измѣнявшимъ.

Мы не знаемъ какъ и характеризовать слѣдующій дальше извѣстный, безпримѣрный въ своемъ родѣ памятникъ глубокаго невѣжества русскихъ пѣвцовъ и капельмейстеровъ. Насколько намъ извѣстно, ни въ какой музыкальной литературѣ не было ничего подобнаго чудовищному бессмыслию заключенія *B-dur'*ной части квартета, на словахъ „и миромъ бляимъ процвѣтетъ“. У Глинки здѣсь не только не указано какого-либо замедленія, но оно было бы неумѣстно и по складу музыки, и потому что вслѣдъ затѣмъ является медленная часть: „Боже! люби Царя.“ Что касается „и миромъ бляимъ“, то эти 16 тактовъ составляютъ легкое заключеніе, гдѣ акомпаниментъ только повторяетъ четыре раза формулу такъ-называемой гармонической каденціи. Хотя эта нелѣпая „традиція“ зародилась давно уже, но полного разцвѣта она достигла лишь въ послѣднія 15 лѣтъ.

Не знаемъ, говорить ли еще о разныхъ подробностяхъ въ искаженіи многострадальной оперы Глинки,

о безпощадныхъ пропускахъ, о невозможныхъ темпо, о грубыхъ эффектахъ фразировки, но все это разсыпано такою щедрою рукой, что пришлось бы написать слишкомъ много. Можно для примѣра упомянуть развѣ о характерной нелѣпости, создавшейся въ послѣдніе годы, вопреки всѣмъ указаніямъ партитурѣ и смыслу даннаго мѣста. Когда въ 4мъ актѣ Сусанинъ, наконецъ, высказывается Полякамъ, они въ недоумѣніи и страхѣ, еще сомнѣваясь въ истинѣ, произносятъ медленно и *pianissimo* „Измѣна!“, у насъ придумали, вмѣсто пѣнія, заставляютъ ихъ отрывисто кричать, чѣмъ не только портятъ гармонію и весь характеръ ситуации, но уничтожаютъ, кромѣ того, эффектъ внезапнаго *forte* Сусанина, когда онъ съ восторгомъ восклицаетъ „Заря! Заря! Спасенъ нашъ Царь!“

Все это уничтожается ради грубѣйшаго эффекта внезапнаго крика хора, а московскій изобрѣтатель эффекта вѣроятно предполагалъ, что придастъ реальность сценѣ, между тѣмъ какъ

доказалъ только свое неумѣнье читать не только музыку, но и текстъ.

XXIII.

То, что сказано было объ исполненіи *Жизни за Царя*, примѣнимо ко всѣмъ почти операмъ, и темпы, на примѣръ въ *Фаустѣ* Гуно, берутся капельмейстеромъ Императорскаго театра немногимъ развѣ лучше, нежели въ обѣихъ операхъ Глинки.

Можно бы, конечно, привести разные интересныя детали исполненія хотя бы изъ только-что названныхъ оперъ, особенно изъ *Руслана и Людмилы*, но мы не хотимъ надоедать читателямъ однообразнымъ перечисленіемъ промаховъ всякаго рода, зависящихъ, главнымъ образомъ, отъ полного невниманія къ требованіямъ и указаніямъ композиторовъ.

Мы попробуемъ опредѣлить общій характеръ вокальнаго исполненія на сценѣ Большаго театра, дающій ей особый оттѣнокъ, подобнаго которому намъ не случалось слышать нигдѣ.

Нѣсколько лѣтъ назадъ намъ пришлось встрѣтить въ фойѣ Большаго театра одного хорошаго италіянскаго пѣвца и большаго знатока иностранныхъ сценъ, который, воспользовавшись свободнымъ вечеромъ, отправился послушать русскихъ артистовъ, но опера шла не русская. Знаменитый артистъ въ одномъ изъ антрактовъ сказалъ пишущему эти строки что находится въ полнѣйшемъ недоумѣніи, ибо слышалъ отъ знакомыхъ Москвичей отзывъ о полномъ отсутствіи хорошихъ голосовъ на сценѣ Большаго театра, а между тѣмъ онъ слышитъ отличные голоса, съ какими въ Италіи можно произвести фуроръ. вмѣстѣ съ тѣмъ мой собесѣдникъ замѣтилъ что ему кажутся... странными нѣкоторыя темпо и отѣнки. Онъ приписывалъ это особенностямъ *русскаго* вкуса...

Иногда слышатся также мнѣнія о томъ что нашимъ вокальнымъ исполнителямъ не достаетъ школы. Вотъ это въ большинствѣ случаевъ спра-

ведливо, понимая, однако, слово „школа“ не въ элементарномъ, а въ высшемъ смыслѣ.

Подъ *элементарною* школой разумѣется постановка голоса, его техническая выправка и т. п., а *высшая* заключается въ умѣньѣ различать художественный стиль композиціи и соотвѣтственно тому исполнять его. Почти всѣ наши вокальные исполнители въ большей или меньшей степени владѣютъ элементарною школой, но за то никто почти не идетъ выше. Причина тому что большинство русскихъ оперныхъ капельмейстеровъ въ этомъ отношеніи, къ сожалѣнію, не богаче познаніями, нежели руководимые ими пѣвцы и пѣвицы, а иногда и уступаютъ послѣднимъ...

Стили русской, французской, нѣмецкой музыкальныхъ школъ опредѣляются произведеніями наиболѣе выдающихся ихъ композиторовъ, а стильность исполненія прямо опредѣляется его соотвѣтствіемъ намѣреніямъ композитора и вѣрностью ихъ

передачи. Иногда употребляютъ выраженіе „дилеттантскій стиль“, но въ такомъ случаѣ оно имѣетъ чисто отрицательное значеніе, ибо подъ нимъ разумѣется несоотвѣтствіе исполненія съ композиціей, то-есть безстильность, признаками которой могутъ служить произвольная вычурность отгѣнговъ выраженія, непониманіе гармоніи, ритмической конструкціи и т. д. Истинно провинціальныя дилеттанты считаютъ неудобнымъ даже на фортепіано играть въ тактъ, опасаясь что тогда въ игрѣ ихъ не будетъ „души“, а провинціалы-пѣвцы и того болѣе. Они, пожалуй, и правы, ибо, не умѣя проявить свою индивидуальность въ исполненіи указаній композиторовъ, они пытаются достигнуть того же хотя бы посредствомъ ихъ отрицанія, что и составляетъ главный общій признакъ дилеттантской манеры.

Дилеттантскій способъ исполненія примѣняется у насъ въ Большомъ театрѣ въ самой широкой степени.

Мы уже говорили объ этомъ по поводу *Жизни за Царя*; можемъ прибавить что подобные же приемы употребительны и въ другихъ операхъ, за немногими исключеніями. Они порождаютъ удручающую безцвѣтность исполненія, наводящую на слушателей скуку и заставляющую ихъ кстати и некстати говорить о безголосіи нашихъ пѣвицъ и пѣвцовъ. Слушатель, положимъ, знаетъ, что исполняется превосходное произведеніе, видитъ что артисты стараются о выразительности сколько могутъ, а впечатлѣнія между тѣмъ не получается; онъ дѣлаетъ изъ этого самый простой выводъ и распространяетъ слухъ что у пѣвцовъ недостаетъ голосовыхъ средствъ, не имѣя возможности иначе объяснить свою неудовлетворенность. Въ такой безцвѣтности исполненія мы видимъ одну изъ главныхъ, если не главнѣйшую, причину недовольства публики нашими артистами.

Самые нелестные и несправедливые отзывы о пѣвцахъ и пѣвицахъ Боль-

шаго театра вы услышите рѣшительно ото всѣхъ Москвичей.

Намъ знакомы многія изъ заграничныхъ оперныхъ сценъ, случалось иногда и на самыхъ крупныхъ изъ нихъ встрѣчать составъ труппы далеко не особенно блестящій, но нигдѣ не приходилось слышать такихъ безусловно отрицательныхъ отзывовъ публики, какъ у насъ. Главнымъ образомъ, жалуются на отсутствіе на императорской сценѣ голосовъ. Если взять огромный составъ нашей труппы, то въ ней лицъ утратившихъ голосъ или никогда его не имѣвшихъ найдется, конечно, не мало, но нельзя того же сказать о всѣхъ безъ исключенія; иначе Большой театръ оказался бы какимъ-то особымъ музеемъ безголосія, что трудно себѣ представить, какъ бы ни слаба была компетентность лицъ заправляющихъ нашею оперною сценой.

Мы скорѣе согласны съ отзывомъ вышеупомянутаго италіянскаго артиста, замѣчавшаго отличные голоса, но

также и странности въ исполненіи, только послѣднее выраженіе, по нашему мнѣнію, необходимо очень усилить.

XXIV.

Между пѣвцами весьма распространено заблужденіе что медленность темпа способствуетъ выразительности пѣнія. Конечно, въ извѣстной мѣрѣ это можетъ быть и справедливо; но еще справедливѣе что слишкомъ преувеличенное замедленіе темпа есть *могила* истинной выразительности, не только въ речитативахъ, но и въ каватинахъ и аріяхъ. Сверхъ того, при очень медленномъ вытягиваніи нотъ въ тембрѣ голоса очень скоро появляется сухость, зависящая отъ неестественной напряженности дыханія и постепенно возрастающая въ болѣе или менѣе длинномъ нумерѣ.

Намъ въ послѣдній разъ пришлось провѣрить этотъ фактъ, слушая два дня сряду молодаго тенора нашей импе-

раторской труппы, г. Собинова. Одинъ день онъ пѣлъ подъ управленіемъ г. Авранека партію княжича Владиміра, и въ каватинѣ его молодой, свѣжій голосъ звучалъ прекрасно. На слѣдующій день онъ пѣлъ Баяна въ *Руслана и Людмила*, и когда началъ речитативъ „*За благомъ вслѣдъ идутъ печали*“ въ томъ жестоко медленномъ темпѣ, въ какомъ его у насъ исполняютъ, то мы просто не узнали тембра голоса пѣвца, настолько онъ вдругъ сталъ суше и безцвѣтнѣе.

Въ томъ же спектаклѣ гжа Збруева пѣла партію Ратмира очень исправно и музыкально. Однако, въ каватинѣ „*И жаръ и зной*“ она произвела весьма небольшое впечатлѣніе, что мы приписываемъ опять невозможно медленному темпу, при которомъ никакой голосъ не можетъ сохранить красивой свѣжести тембра, а непременно получить болѣе или менѣе тусклый, сухой оттѣнокъ. Въ сохранившихся первоначальныхъ наброскахъ *Руслана* Глинка обозна-

чилъ каватину Ратмира: „*Andante comodo assai*.— Характеръ лѣниво безпечный“.

Такая манера чрезмѣрнаго замедленія не только наводитъ скуку, но въ то же время очень вредно отзывается на звучности голосовъ и служить, такимъ образомъ, одною изъ причинъ нелестнаго мнѣнія въ публикѣ о нашихъ пѣвцахъ.

Мы еще можемъ привести въ качествѣ противоположнаго примѣра гжу Эйхенвальдъ, которая почему-то не поддается провинціализму г. капельмейстера, по крайней мѣрѣ въ подходящихъ для нея партіяхъ, какъ, напримѣръ, Снѣгурочки,—и поетъ очень просто, то-есть стильно, и своимъ дѣйствительно небольшимъ голосомъ производитъ наилучшее впечатлѣніе.

Очень невыгодны для пѣвцовъ и тѣ странные эксперименты, которымъ ихъ иногда подвергаютъ. Можно припомнить гжу Махарину, которой начальство „пробовало“ давать и Ортруду въ *Лоэнгрина*, и Купаву въ *Снѣгу-*

рочкѣ; первая партія требуетъ могучаго низкаго регистра, а вторая чрезвычайно высока по тесситурѣ. Только большая музыкальность молодой артистки позволила ей *прилично* вынести эти противоположные опыты, но, конечно, ни въ той, ни въ другой партіи она не могла произвести особенно благопріятнаго впечатлѣнія, и слушатели съ полнымъ правомъ могли сказать что для этихъ партій у нея не хватаетъ голоса. А между тѣмъ партію Рогнѣды, которая, казалось бы, такъ подходитъ къ средствамъ пѣвицы, ей начальство—не дало.

Какое, напримѣръ, возможно сдѣлать заключеніе о г. Трезвинскомъ, слушая его въ партіи Фарлафа? Единственное, что эта партія и роль ему совсѣмъ не подходятъ; а голосъ у него, между тѣмъ, великолѣпный, только—распорядителямъ сцены надо умѣть имъ пользоваться...

XXV.

На основаніи вышеизложеннаго мы считаемъ себя въ правѣ сказать что въ вокальномъ исполненіи солистовъ нашей сцены господствуетъ, вмѣсто стилистности,—манерность, притомъ самаго непривлекательнаго, провинціально-дилеттантскаго пошиба.

Мы потому упираемъ на провинціальность такой манерности, что въ давнія времена ея въ Москвѣ не было; она постепенно вводилась провинціальными артистами, поступавшими на сцену Большаго театра.

Г. Альтани, прошедшій свою практическую школу въ провинціи, не оказалъ никакого сопротивленія нашествію этой манерности, а въ послѣдніе годы даже совсѣмъ, повидимому, съ нею *освоился* и, насколько можно судить постороннему сценѣ наблюдателю, сдѣлался ея энергичнымъ представителемъ.

Иначе мы себѣ не умѣемъ объяснить общаго состоянія вокальнаго

исполненія на сценѣ Большаго театра, ибо капельмейстеръ въ оперѣ является такимъ вліятельнымъ лицомъ, которому прежде всего слѣдуетъ воздавать хвалы или высказывать порицанія за ея общій художественный уровень, особенно при отсутствіи артистическаго директора.

Слушая три мѣсяца тому назадъ оперу въ Вѣнѣ, мы отнюдь не приходили въ восхищеніе отъ большинства исполнителей, въ отдѣльности взятыхъ; однако, общій ансамбль исполненія нѣкоторыхъ произведеній доставилъ намъ давно неиспытанную полноту наслажденія.

Понимая и раздѣляя недовольство публики уровнемъ Большаго театра, мы скажемъ, однако, что видимъ главную причину не въ отсутствіи голосовъ, а въ отсутствіи той высшей школы, о которой мы говорили, не только у вокальных исполнителей, но и у главнаго капельмейстера.

Но есть еще въ нашей оперѣ сторона которая кладетъ на исполненіе особенно грубый отпечатокъ,

чрезвычайно вредящій художественности впечатлѣнія. Это большое мѣсто всѣхъ почти оперъ нашего репертуара заключается въ роли, какую играетъ оркестръ.

Оперный оркестръ Большаго театра не только очень великъ, но и хорошъ по своему составу; съ нимъ можно достигнуть *какихъ угодно* тонкостей исполненія, что и доказываютъ дирижеры симфоническихъ концертовъ, которымъ также приходится имѣть съ нимъ дѣло.

Одно изъ самыхъ необходимыхъ качествъ капельмейстера заключается въ умѣньѣ выровнять звукъ оркестра и регулировать степень силы отдѣльныхъ группъ и инструментовъ такъ, чтобы получить одно общее звуковое цѣлое. Всѣмъ играющимъ на фортепіано извѣстно что обозначенія динамическихъ оттѣнковъ имѣютъ относительное значеніе, и степень силы обозначеннаго оттѣнка опредѣляется отношеніемъ даннаго мѣста къ предыдущему и послѣдующему. Кромѣ того, приходится при-

нимать во вниманіе различную степень значительности главныхъ головъ и аккомпанирующихъ, выдѣляя сильнѣе первые и подчиняя имъ вторые. Все почти искусство піаниста заключается въ умѣнѣ понять и согласовать между собою такіа детали исполненія. Никто не назоветъ „піанистомъ“ человѣка выколачивающаго сплеча одинаково сильно всякое *forte* или *fortissimo*, не разбирая, каковъ мелодическій и гармоническій складъ даннаго сочиненія.

Задача капельмейстера въ основѣ та же самая, какъ и піаниста, относительно регулированія звука, съ тою, однако, разницей что собирательный инструментъ, оркестръ, безконечно богаче и разнообразнѣе въ своихъ оттѣнкахъ звучности, нежели фортепіано.

Какой бы, однако, идеальный составъ оркестра ни представить себѣ, все же безъ хорошаго капельмейстера онъ всегда будетъ не выше посредственности, ибо при отсутствіи единой руководящей воли, яено выражающей свои

намѣренія, никакой соразмѣрный ансамбль оркестроваго исполненія немыслимъ.

Капельмейстеру очень часто приходится встрѣчаться съ трудностями совсѣмъ спеціальнаго рода: съ большею или меньшею практичностью композитора въ умѣньѣ владѣть средствами оркестра. Но и тутъ умѣлый руководитель можетъ сдѣлать очень много, умѣрая, по мѣрѣ надобности, звучность однихъ инструментовъ, усиливая ее въ другихъ и т. п. Такой капельмейстеръ беретъ на себя трудъ, иногда огромный — уравновѣсить оркестровыя звучности такъ, чтобы все написанное въ партитурѣ легко и ясно воспринималось слушателями. Въ этомъ, собственно, и заключается техническая сторона капельмейстерскаго искусства; крайніе же эффекты въ отѣнкахъ звучности—какъ еле слышныя *pianissimo*, такъ и оглушительныя *fortissimo*—никакого искусства со стороны капельмейстера не требуютъ, а суть лишь вычурности,

иногда плѣняющія дилеттантскіе вкусы, но рѣдко свидѣтельствующія о хорошемъ вкусѣ дирижера.

Итакъ, иногда дирижеръ можетъ до извѣстной степени сгладить недостатки инструментовки композиторовъ, не совсѣмъ опытныхъ или искусныхъ въ этомъ дѣлѣ. Но существуютъ *мастера*, которыхъ можно называть безукоризненными въ этомъ искусствѣ, и къ числу ихъ принадлежитъ, безо всякаго сомнѣнія, и Глинка, не прибѣгавшій къ исключительнымъ средствамъ въ оркестрѣ, но всегда достигавшій безупречной красоты звучности; въ его чувствахъ мѣры въ этомъ отношеніи было что-то Моцартовское.

XXVI.

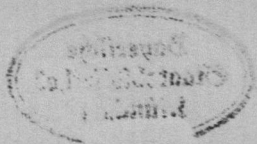
Недавно пришлось намъ слышать въ Большомъ театрѣ оперу *Русланъ и Людмила*, полную такихъ грубыхъ неровностей, такого несоотвѣтствія звучностей въ оркестрѣ, что относительно умѣлости Глинки нужно б

прийти къ самому жалостному заключенію.

Достаточно припомнить хотя бы увертюру, гдѣ невыносимо тяжелый аккомпаниментъ мѣдныхъ въ самомъ началѣ точно заколачиваетъ первую тему и не даетъ ей звучать. По этому поводу нельзя говорить объ особенностяхъ воззрѣнія капельмейстера на композицію. Еслибы на фортепіано стали играть ту же увертюру, заглушая главный голосъ аккомпаниментомъ, руководствуясь общимъ для всѣхъ голосовъ обозначеніемъ (*fortissimo*), то всякій слушатель сказалъ бы, не обинуясь, что играютъ неумѣло, но композитора за обозначеніе винить, конечно, не сталъ бы.

И мы не станемъ винить Глинку за то, какъ его играютъ.

Продолживъ сравненіе, мы представимъ себѣ двоихъ играющихъ увертюру въ четыре руки на фортепіано и взявшихъ такой темпъ, что быстрые пассажи не выходятъ ясными, въ имитационной передачѣ мо-



тивовъ игроки едва поспѣваютъ, да и то не всегда, другъ за другомъ, не думая о красивости фразировки. Въ этомъ случаѣ опять пришлось бы говорить о неискusstвѣ игроковъ.

А между тѣмъ вся увертюра *Руслана* идетъ въ оркестрѣ такимъ образомъ, и мы не знаемъ, почему отзывъ объ его игрѣ долженъ быть иной.

Исполненіе увертюры *Руслана и Людмилы* можно назвать типичнымъ для Большаго театра. Все обозначенное *fortissimo* въ партитурѣ играютъ такъ сильно, какъ могутъ, нисколько не соразмѣряя относительной звучности инструментовъ и значенія главныхъ или дополнительныхъ гармоническихъ голосовъ.

Но въ такомъ случаѣ мы не знаемъ, въ чемъ выражается дѣятельность и значеніе капельмейстера, ибо для простаго указыванія такта слово „дирижерство“ слишкомъ сильно: для того чтобы отмахать извѣстный размѣръ особенныхъ познаній не нужно. Мы даже



вынуждены сказать что понятія о выравнинности звука, о соразмѣрности силы различныхъ группъ оркестра у насъ въ Большомъ театрѣ, кажется, не существуетъ, а между тѣмъ это есть элементарнѣйшее условіе дисциплинованности оркестра, безъ которой ничего нельзя сыграть какъ слѣдуетъ.

Въ этомъ случаѣ нельзя говорить о личномъ вкусѣ капельмейстера, ибо, если въ оркестрѣ главные голоса заглушаются второстепенными, если въ аккордѣ выдѣляется какая-нибудь пара инструментовъ, то здѣсь не можетъ быть вопроса о вкусѣ, а развѣ—о степени пониманія дѣла.

Недавно мы слушали въ концертѣ Филармоническаго Общества одну изъ симфоній А. К. Глазунова, исполненную подъ управленіемъ пріѣзжаго изъ Дрездена капельмейстера г. Никодэ. Оркестръ по своему составу, особенно по струнному квартету, далеко не могъ идти въ сравненіе съ опернымъ оркестромъ Большаго театра; симфонія въ Москвѣ до

того времени, сколько помнится, не игралась, слѣдовательно, не была знакома исполнителямъ; репетицій было сдѣлано, конечно, немного, а между тѣмъ г. Никодѣ показалъ себя настоящимъ капельмейстеромъ въ выравнивании группъ оркестра. Все звучало ясно и понятно, инструменты, не исключая и мѣди, не заглушали одни другіе, соразмѣрность звучности была полная. Мы прослушали только симфонію, и хотя дальнѣйшіе нумера концерта, судя по газетнымъ отзывамъ, прошли менѣе удачно, тѣмъ не менѣе мы скажемъ что г. Никодѣ свое дѣло знаетъ и понимаетъ, а если что-нибудь вышло не совсѣмъ удачно, значитъ, онъ не успѣлъ сдѣлать столько репетицій, сколько ихъ было нужно по составу оркестра.

XXVII.

Если инструменты способны заглушать одни другіе, то еще болѣе они могутъ заглушать голоса, что и

дѣлается постоянно, такъ что иной разъ даже весь огромный хоръ Большаго театра тщѣтно старается пѣть изо всѣхъ силъ, а мѣдные инструменты все-таки легко могутъ восторжествовать надъ нимъ.

Съ солистами бываетъ то же самое.

Мы опять прибѣгнемъ къ сравненію и спросимъ, какъ назовутъ аккомпаниатора-піаниста который будетъ заглушать голосъ пѣвца или скрипичное соло слишкомъ сильнымъ аккомпаниментомъ? Въ лучшемъ случаѣ скажутъ что онъ аккомпанировать не умѣетъ, а быть-можетъ, отзовутся и сильнѣе.

Мы пока все говоримъ о такихъ вещахъ, для выполненія которыхъ совсѣмъ нѣтъ надобности въ художественныхъ талантахъ: совершенно достаточно нѣкотораго ремесленного навыка и разсудочнаго пониманія дѣла. При такихъ условіяхъ возможно избѣгать явныхъ нелѣпостей въ исполненіи, хотя отсюда до художественности еще далеко.

Но говорить о художественномъ

стиль исполненія, когда капельмейстеръ не сознаетъ надобности въ простомъ упорядоченіи звучности, рѣшительно невозможно.

Въ Большомъ театрѣ нѣтъ никакого стиля, все композиторы всякихъ національностей подводятся подъ одну мѣрку какого-то безжизненнаго музыкально-чиновничьяго формализма, сбывающаго съ рукъ художественное произведеніе, какъ исходящую канцелярскую бумагу.

У г. Альтани нельзя отнять навыка въ своемъ дѣлѣ; онъ умѣетъ, если захочетъ, слѣдить за пѣвцами, твердою рукой вести оркестръ, поправить въ немъ фальшивыя ноты и т. д. Но мы никогда не замѣчали въ немъ склонности проникнуться идеями композитора, объединить оркестровое и вокальное исполненіе такъ, чтобы оркестръ являлся живымъ дополненіемъ происходящаго на сценѣ.

Часто, напротивъ, случается наблюдать то же, что у слабыхъ аккомпаниаторовъ за фортепіано, которые думаютъ что всякую интер-

людію нужно играть скорѣе, нежели аккомпаниментъ, какъ нѣчто совсѣмъ иное. Роль опернаго капельмейстера совсѣмъ не такова: онъ долженъ все объединять, приводить въ общую связь и, за отсутствіемъ музыкальнаго директора, заступать его мѣсто и быть душой общаго исполненія, прежде всего проникнутаго уваженіемъ къ исполняемому произведенію.

Такого капельмейстера въ лицѣ г. Альтани мы не имѣемъ; на немъ провинція оставила слишкомъ тяжелый отпечатокъ и, несмотря на долготннее пребываніе въ Москвѣ, отпечатокъ этотъ не сгладился.

Какъ провинціальныя дирижеры руководствуются различными преданіями, манерой заѣзжихъ пѣвцовъ и всего менѣе указаніями партитуры, такъ поступаетъ и онъ.

При современномъ состояніи музыки въ Россіи, при той высотѣ на какую у насъ поднялись симфоническіе концерты, наконецъ, при томъ богатствѣ средствъ, какимъ распола-

гаетъ Большой театръ этого — со
всѣмъ недостаточно.

XXVIII.

Немного странное впечатлѣніе
производитъ предстоящее въ Москвѣ
открытіе *третьей* Императорской сце-
ны: по крайней мѣрѣ съ художествен-
ной точки зрѣнія это пока ничѣмъ
не вызывалось.

Мы видѣли, что оперный репер-
туаръ Большаго театра находится
въ жалкомъ состояніи, уровень испол-
ненія также, и все это годъ отъ
года идетъ хуже и хуже. Потребность
открыть новую сцену была бы со-
вершенно естественною, еслибы въ
дѣятельности уже существующей
чувствовался такой избытокъ энер-
гіи, который нуждался бы въ расши-
реніи ея приложенія. Но такъ ли это?
Не выражается ли, скорѣе, въ ито-
гахъ Большаго театра избытокъ без-
силія, непониманія дѣла, неумѣнья
за него взяться?

Что же можетъ сулить распростра-

неніе такой дѣятельности еще на одну сцену, когда прежняя остается со-всѣмъ неупорядоченною?

Мы будемъ счастливы, если кто-нибудь найдетъ благопріятныя отвѣты на такіе вопросы; что же касается до насъ, то мы этого сдѣлать не въ состояніи.

Первоклассныя сцены не создаются канцелярскими бумагами и предписаніями, тутъ нужна прежде всего настоячивая работа понимающихъ дѣло, *талантливыхъ, образованныхъ* людей, да и имъ нужно потрудиться не мало, чтобы создать нѣчто вполне стройное, цѣльное и въ художественномъ смыслѣ сильное.

Канцелярскій способъ управленія едвали въ чемъ приносить хорошіе плоды, но въ приложеніи къ дѣлу искусства онъ просто пагубенъ. Канцелярщина дѣлаетъ свою мертвящую работу въ Большомъ театрѣ и хронитъ въ грудѣ входящихъ и исходящихъ бумагъ, рапортчиковъ и, такъ называемыхъ, оправдательныхъ документовъ, все, чѣмъ сцена живетъ, такъ

что петербургская дирекція, смотрѣвшая до сихъ поръ, то-есть до назначенія В. П. Погожева, глазами канцеляріи, сущности дѣла никогда не видѣла: оно исчезало въ однообразной установленной формѣ бумагъ и оправдательныхъ документовъ.

Намъ кажется, что такое предположеніе подтверждается общеизвѣстными фактами изъ жизни Большаго театра за послѣдніе годы. Мы возьмемъ нѣкоторые изъ нихъ, просто тѣ, которые раньше придутъ на память.

XXIX.

Года три, четыре назадъ въ Большомъ театрѣ вдругъ почувствовали необыкновенное влеченіе къ *Гуенотамъ*, не только задумали возобновить костюмы и пр., но и возстановить всѣ дѣлавшіеся въ оперѣ пропуски. Къ числу такихъ пропусковъ принадлежалъ весь пятый актъ, состоящій изъ двухъ картинъ.

Первая изъ нихъ, балъ у королевы Наваррской, *никогда* не дается;

даже въ Парижѣ его стали пропускать вслѣдствіе необычайной слабости и безцвѣтности ея музыки, почти безпримѣрной у Мейербера.

Сцену бала поставили у насъ чрезвычайно роскошно и навѣрное затратили на костюмы больше, нежели на всю постановку *Князя Игоря* въ нынѣшнемъ году; всю эту картину дали *однажды*, при совершенно полномъ театрѣ, и затѣмъ исключили, ни разу не повторивъ ея.

Съ точки зрѣнія простаго здраваго смысла такой странный фактъ былъ бы, конечно, необъяснимъ, ибо достоинствамъ музыки и сценическому значенію картины можно было сдѣлать вполне правильную оцѣнку и до постановки ея, а точно также и удлинненіе спектакля, вызванное этою вставкой, могло быть опредѣлено съ точностью, приблизительною до нѣсколькихъ минутъ; значитъ, „идти на эту галеру“ не было ни малѣйшей надобности.

Но съ точки зрѣнія канцелярскаго производства это могло ока-

заться вполне правильнымъ и согласнымъ съ обстоятельствами дѣла, ибо расходы были произведены, конечно, согласно утвержденной смѣтѣ, дѣйствительность произведенныхъ расходовъ подтверждалась представленными счетами и оправдательными документами, а въ рапортахъ о сценѣ, конечно, показано было, что первая картина 5го акта *Гугенотовъ* давалась такого-то числа.

Для канцеляріи этого вполне достаточно, ибо все показано согласно съ обстоятельствами дѣла и представленными документами, а во внутренний смыслъ фактовъ канцелярія входить не обязана, быть-можетъ, и не имѣетъ права.

Мы не можемъ по этому поводу не вспомнить еще разъ безпримѣрнаго случая съ *Чародѣйкой* Чайковского и Шпагинскаго. Оперу учили почти весь сезонъ, дали однажды съ возвышенными цѣнами при переполненномъ театрѣ и сняли съ репертуара, не повторивъ даже ни разу.

Наличность достаточныхъ средствъ

для исполненія *Чародѣйки* не могла, конечно, подлежать сомнѣнію, ибо иначе оперу не стали бы учить. Мнѣніе публики выразилось пока въ томъ лишь, что она внесла полуторный сборъ; предположить же, что оказалась недостойною нашей сцены опера, либретто которой написано Шпажинскимъ, а музыка—Чайковскимъ, едвали возможно.

Чѣмъ, кромѣ господства процедуры канцелярской отчетности возможно объяснить, что фактъ подобнаго отношенія къ произведенію названныхъ авторовъ получилъ санкцію, хотя бы и молчаливую, петербургской театральной дирекціи?

Наконецъ можно припомнить и только что истекшій сезонъ.

Къ постановкѣ былъ назначенъ *Тангейзеръ* Вагнера, партіи были, конечно, розданы заранѣе. Изъ весьма компетентнаго источника мы узнали, что декорации, машины, костюмы—все было готово, а поставить оперу все-таки не успѣли, такъ что всѣ затраты пока сдѣланы даромъ.

Близкіе къ театральнымъ высшимъ сферамъ говорили, что *Тамейзеру* помѣшала постановка—одноактнаго балета *Сверчокъ*!

Опять случай довольно не постижимый, ибо откладывать подготовленную роскошную постановку большой оперы ради неиграннаго балета, которому и житія то всего будетъ, вѣроятно, нѣсколько представлений, болѣе нежели странно, съ какой бы точки зрѣнія на это ни посмотреть,—хотя бы даже только съ хозяйственной. Если уже наша хореографія нуждалась въ работѣ, то обильный матеріалъ могъ дать тотъ же *Тамейзеръ*, въ которомъ — по крайней мѣрѣ по вѣнской и байрейтской постановкамъ — полагается такой роскошный балетъ, предъ которымъ всякому *Сверчку* остается только убраться за печь.

XXX.

Для насъ послѣдній случай имѣетъ то особенное значеніе, что отмѣна

Тамейзера произошла уже послѣ назначенія новаго управляющаго Императорскими театрами. Принимая во вниманіе проявленную имъ энергію по отношенію къ хозяйственнымъ распоряженіямъ, мы не находимъ удовлетворительнаго объясненія замѣнѣ *Тамейзера*—*Сверчкомъ*.

Если же помѣха въ видѣ *Сверчка* есть лишь *façon de parler*, а *Тамейзера* просто не могли выучить, то не о расширеніи дѣятельности труппы можно думать, а о приведеніи ея въ такой порядокъ, при которомъ было бы возможно осуществлять намѣченный планъ дѣйствій. Вѣдь въ началѣ сезона говорили еще о *Маккавяхъ* Рубинштейна. А между тѣмъ при одной сценѣ и съ меньшимъ численнымъ составомъ труппы, хоровъ и оркестровъ, въ Германіи и Австріи оперныя сцены дѣлають чудеса въ смыслѣ разнообразія и богатства репертуара.

Намъ ближе другихъ знакомъ вѣнскій Hofopern Theater, едва ли не наиболѣе богатый сред-

ствами среди всѣхъ остальныхъ нѣмецкихъ оперныхъ театровъ. Составъ труппы, однако, значительно уступаетъ нашему (въ Вѣнѣ $14+19=33$, у насъ по послѣднему *Ежегоднику* за 1895—96 г. $24+24=48$), хоры и оркестръ немного меньше нашихъ, но разница въ дѣятельности обѣихъ сценъ поразительна: у насъ за послѣдніе два сезона въ репертуарѣ имѣлось по 23 оперы, въ Вѣнѣ же въ сезонъ 1895—96 г. было 53, а въ слѣдующемъ 1896 — 97 г. 56 оперъ въ репертуарѣ. Такъ что труппа, на одну треть меньшая по составу, имѣетъ репертуаръ въ $2\frac{1}{2}$ раза больше.

Относительно стройности и законченности ансамбля вѣнской оперы Москвичи могутъ теперь получить приблизительное понятіе по спектаклямъ труппы вѣнскаго *Karls Theater'a*, ибо въ вѣнской большой оперѣ такое же отсутствіе вычурности и такая же ритмическая твердость исполненія, хотя и при иномъ складѣ музыки.

Разница въ результатахъ дѣятельности вѣнской и московской оперныхъ труппъ никакъ не можетъ быть отнесена на счетъ недостатка музыкальной подготовленности московскихъ артистовъ, которая мѣшала бы имъ скоро выучивать. Мы достаточно знаемъ степень общей музыкальности большинства наиболее видныхъ членовъ нашей труппы и съ увѣренностью можемъ сказать, что въ этомъ отношеніи они отнюдь не уступятъ Вѣнцамъ.

Труднѣе всего соображаютъ у насъ дѣло едва ли не руководители труппы, и они то и составляютъ главную задержку.

Очень затрудняетъ изученіе, конечно, и безстильность исполненія нашей сцены; согласовать воедино сумму произволовъ дилеттантскаго характера дѣйствительно очень трудно; но безстильность эта у насъ считается необходимою, какъ у піанистовъ-дилеттантовъ она необходима для „души“.

Богатство репертуара вѣнской опе-

ры не составляетъ какого-либо исключенія. Въ чешскомъ національномъ театрѣ въ Прагѣ, имѣющемъ три труппы: оперную, балетную и драматическую, репертуаръ въ 1895—96 г. состоялъ изъ 48 оперъ. Всего богаче въ Германіи репертуаръ городского театра во Франкфуртѣ, гдѣ въ томъ же сезонѣ 1895—96 г. давалось 60 оперъ, 11 оперетокъ, 4 балета и 13 піесъ à grand spectacle. Дрезденъ и Мюнхенъ имѣютъ по два театра, но въ каждомъ изъ нихъ играютъ попеременно всѣ труппы, и Мюнхенъ имѣлъ въ репертуарѣ 53 оперы, а Дрезденъ 56!

Положимъ, значительная часть этихъ произведеній относятся къ болѣе легкому жанру комической оперы, совершенно недоступному пѣвцамъ и пѣвицамъ нашего Большаго театра; но вѣдь и въ нашемъ репертуарѣ не все однѣ большія оперы,—въ немъ есть и *Паяцы*, и *Пряничный Домикъ*, и *Травиата*.

Имѣя, слѣдовательно, въ распоря-

женіи одну сцену, возможно, основываясь на примѣрѣ Австріи и Германіи, увеличить репертуаръ по крайней мѣрѣ вдвое.

XXXI.

Разсмотримъ теперь, насколько это удобнѣе сдѣлать при двухъ оперныхъ сценахъ.

Какого увеличенія средствъ можно ожидать съ открытіемъ новой сцены?

Прежде всего, воспослѣдуетъ, конечно, увеличеніе канцеляріи, ибо количество входящихъ, исходящихъ, оправдательныхъ и разныхъ документовъ несомнѣнно и въ значительной степени возрастетъ, но больше свѣта въ дѣлѣ отъ этого не будетъ, ибо еще труднѣе станетъ увидѣть изъ-за форменныхъ бумагъ его дѣйствительное положеніе.

Увеличенія труппы, хора и оркестра быть можетъ не потребуется, судя по примѣру хотя бы вѣнскаго театра, но только нужно будетъ завести и порядки вѣнскіе, то-есть не

заставлять играть полный составъ оркестра въ такой, положимъ, оперѣ, какъ *Травиата* или даже *Донъ-Жуанъ* Моцарта, совсѣмъ не разчитанный на такія средства.

Допуская возможность того, что наличныхъ силъ сцены хватить на шесть спектаклей въ недѣлю, какъ ихъ теперь хватаетъ на четыре, положительно можно, однако, усомниться, что это поведетъ къ обогащенію репертуара и къ улучшенію исполненія.

Если при четырехъ спектакляхъ въ недѣлю не успѣвали держать репертуаръ въ порядкѣ и больше забывали, нежели выучивали вновь, то при шести свободного времени останется еще меньше, а, слѣдовательно, меньше успѣютъ и сдѣлать что-нибудь вновь.

Такъ, по крайней мѣрѣ, представляется все это на основаніи простѣйшихъ соображеній, основанныхъ на дѣйствительномъ положеніи нашей оперной сцены въ настоящее время.

Наиболѣе въ данномъ случаѣ пу-

гаеть мысль, что всё начатыя и возвѣщенные реформы основаны не на пониманіи художественнаго упадка и плачевнаго состоянія сцены, а на канцелярскихъ счетахъ и отчетахъ, что было бы всего прискорбнѣе, ибо если число спектаклей увеличивается лишь потому, что труппа очень велика, и что ей дѣлать нечего, тогда трудно разчитывать на художественный подъемъ дѣла.

XXXII.

Быть-можетъ, это покажется страннымъ; но мы серіозно считаемъ петербургскую и московскую конторы Императорскихъ театровъ за очень тяжелые тормазы искусства и рѣшительно не можемъ придумать, какое полезное значеніе могли бы имѣть эти присутственныя мѣста до-реформеннаго типа. Что можетъ имѣть общаго съ искусствомъ такое чиновничье заведеніе?

Контролировать художественную

сторону дѣятельности сценъ и преподавать какія-нибудь указанія оно не можетъ по некомпетентности; въ хозяйственной части контора также некомпетентна и можетъ развѣ провѣрять счета и оправдательные документы, но это есть въ сущности дѣло бухгалтеріи и контроля.

Контора просто стоитъ на объективной точкѣ незнакомства съ художественнымъ дѣломъ и полного къ нему равнодушія, да иною и быть не можетъ по составу своему и назначенію.

Но, затѣмъ, и для кого нужно учрежденіе съ подобною объективностью? Намъ по крайней мѣрѣ не пришлось узнать ни одного факта, говорящаго за полезность его существованія. А за границей присутственныя мѣста подобнаго рода совсѣмъ кажется неизвѣстны.

Въ Парижѣ театръ Grand Opéra сдается избранному лицу какъ бы въ аренду; такой директоръ получаетъ въ свое распоряженіе театръ и назначенную отъ государства субсидію,

обязуясь притомъ выполнить извѣстныя условія относительно содержанія сцены. Придетъ ли въ голову такому хозяину завести для управленія ввѣреннаго ему театра что-нибудь въ родъ нашей конторы? Конечно, нѣтъ; ничего подобнаго тамъ и не существуетъ, а хозяйство этой сцены огромно по размѣрамъ денежных оборотовъ, и отчетность очень сложна.

Мы уже говорили о способности канцелярскаго формализма затемнить и обезличить, что угодно, дурное и хорошее. В. П. Погожевъ, получивъ свое послѣднее назначеніе, немедленно счелъ нужнымъ ознакомиться на мѣстѣ съ положеніемъ дѣлъ въ Московскихъ театрахъ. Новый начальникъ не даромъ передъ тѣмъ 15 лѣтъ управлялъ петербургскою конторой Императорскихъ театровъ, ему конечно хорошо было извѣстно, что возможно узнать изъ форменнаго бумажнаго производства, и естественнымъ слѣдствіемъ такого знанія дѣла явились поѣздки въ Москву.

Тонувшіе въ безличномъ формализмѣ конторскихъ донесеній факты начали выступать на лицо.

Такимъ образомъ, тянувшееся восемь полныхъ сезоновъ (съ 1 сентября 1890 г.) иностранное гастролерство гжи Фостремъ, по газетнымъ сообщеніямъ, близится къ концу. Этотъ, сколько намъ извѣстно, безпримѣрный случай хроническаго нарушенія требованій вкуса и здраваго смысла восемь лѣтъ скрывался подъ сѣнью канцелярскаго управленія, но, конечно, при первомъ проявленіи живой энергіи руководителя сцены, такое исключительное явленіе должно прекратить свое существованіе.

XXXIII.

Уничтоженіе существовавшихъ ошибокъ и неурядицъ—дѣло конечно хорошее и необходимое; но этого мало: нужно оздоровить дѣло вообще, привести его въ порядокъ и, главное, вдохнуть ту жизненную энергію, которой теперь въ немъ нѣтъ. Мы ра-

зумѣемъ при этомъ, конечно, оперную сцену, не касаясь остальныхъ.

Въ извѣстіяхъ о будущей дѣятельности новой Императорской сцены въ театрѣ Шелапутина сообщается, между прочимъ, что завѣдующими драматическими спектаклями назначаются А. П. Ленскій и Вл. И. Немировичъ-Данченко.

Положимъ, это слухъ лишь только, но не лишенъ значенія самый фактъ его возникновенія, ибо онъ показываетъ, что относительно драматическихъ спектаклей существуетъ сознаніе необходимости подчинить ихъ руководству специалистовъ. А между тѣмъ нашъ Малый театръ, дополненіемъ котораго будутъ служить драматическіе спектакли театра Шелапутина, все-таки занимаетъ первое мѣсто въ Россіи и считается вообще одною изъ образцовыхъ европейскихъ сценъ, такъ что, казалось бы, спектакли новой сцены могли бы быть подчинены тому же управленію и руководству, хотя конечно лучше, если они

получать самостоятельное значеніе.

Что же касается до оперы, то совѣмъ никакихъ слуховъ о существенныхъ измѣненіяхъ въ направленіи ея дѣятельности не появляется, а ужъ если гдѣ это нужно, то именно здѣсь.

Неужели театральная контора останется вершительницей судебъ опернаго дѣла, какъ было до сихъ поръ?

Не хотѣлось бы этого думать, тѣмъ болѣе, что мы могли бы немедленно назвать лицъ, которыя по опытамъ прошлой дѣятельности и по артистическому авторитету прямо годились бы въ должности самостоятельныхъ руководителей оперной сцены; но предпочтемъ пока воздержаться отъ этихъ указаній.

Отсутствіе какихъ-либо хотя бы самыхъ гадательныхъ сообщеній относительно существенныхъ реформъ въ управленіи оперною сценой внушаетъ намъ опасенія, что все ограничится второстепенными мелочами

и затѣмъ останется на прежнемъ положеніи.

Если все останется при формальномъ увеличеніи числа оперныхъ представленій, то это поведетъ лишь къ дальнѣйшему паденію художественнаго значенія сцены, ибо исполненіе въ теперешнемъ родѣ послужитъ къ дальнѣйшей деморализаціи исполнителей, а тлетворный духъ чиновничьяго формализма, давно уже совершающій въ ея средѣ свою губительную работу, пуститъ свои корни еще дальше и глубже.

XXXIV.

Малый театръ имѣетъ свой артистическій авторитетъ и значеніе, въ значительной степени предохраняющіе его отъ антихудожественнаго произвола канцеляріи. Въ Малый театръ нельзя посадить на нѣсколько лѣтъ иностраннаго гастролера, хотя бы это былъ дѣйствительно первоклассный талантъ; изъ его труппы трудно увольнять безъ побудитель-

ныхъ причинъ выдающихся артистовъ. Это понимается само собой и всѣми относительно Малаго театра и его труппы. Но что касается Большаго, то дѣло находится въ иномъ положеніи, и нѣтъ такого артиста или такой артистки, которые могли бы считать себя внѣ опасности внезапнаго увольненія съ истеченіемъ контрактнаго срока. Имъ извѣстно, что артистическія заслуги теперь есть охрана весьма небольшая: все зависитъ отъ усмотрѣнія неизвѣстно кого, ибо отвѣтственнаго компетентнаго лица по оперной сценѣ нѣтъ.

Мы уже приводили примѣры трудно объяснимыхъ увольненій и не станемъ возвращаться къ этому предмету.

Во всякомъ случаѣ одно то обстоятельство, что распорядителемъ сцены Большаго театра является, наконецъ, опредѣленное лицо, а не безличная контора, способно внушить надежды на лучшее будущее; въ этомъ случаѣ не будетъ по крайней мѣрѣ ничего, скрывающагося за канцеляр-

скою бумагой; мы будемъ знать, кому обязаны за тотъ или другой порядокъ вещей, и театральной конторѣ въ Москвѣ не придется выказывать всю ея мужественную преданность если не дѣлу, то начальству, принимая на свою отвѣтственность инициативу подвиговъ въ родѣ постановки *Мелузины* и т. п.

Въ заключеніе мы позволимъ себѣ упомянуть о тѣхъ нуждахъ оперной сцены, которыя намъ представляются наиболѣе важными и наименѣе терпящими отлагательствъ въ ихъ удовлетвореніи.

XXXV.

Мы считаемъ первою и необходимою изъ реформъ назначеніе завѣдующимъ оперною сценою человека въ дѣлѣ свѣдущаго и самостоятельнаго.

Такое лицо просто изъ уваженія къ собственной репутаціи не въ состояніи будетъ относиться къ жизни сцены индифферентно. Подобно-

му дѣятелю придется чувствовать себя отвѣтственнымъ и за репертуаръ, и за артистовъ, и за исполненіе, и за всѣ порядки, царящіе на сценѣ. Одно это можетъ пробудить Большой театръ къ новой жизни, которая никогда еще не была ему извѣстна, и поднять артистическій духъ труппы, внесе осмысленный порядокъ и систему въ ея работу.

Второю необходимою реформой мы считаемъ приглашеніе по крайней мѣрѣ еще двухъ капельмейстеровъ, но не случайныхъ замѣстителей главнаго, а равноправныхъ ему и несущихъ каждый свой отвѣтственный репертуаръ. Вѣдь опытъ хотя бы настоящаго года показалъ съ достаточною ясностью, что недостаетъ именно капельмейстерскихъ силъ, иначе при богатствѣ состава труппы у насъ не только не пришлось бы забывать Моцарта, Вагнера, Даргомыжскаго, Чайковскаго, но ставить столько новостей, сколько не можетъ ихъ дать ни одна германская сцена. Если у насъ не успѣли поставить

Тангейзера, *Маккавеевъ*, то, конечно, не потому, чтобы исполнители сольных партій не могли ихъ выучить: при нашемъ комплектѣ артистовъ можно бы вести одновременно разучиваніе, по крайней мѣрѣ, двухъ оперъ, если не больше. Что въ хорахъ не было бы задержки, можетъ служить доказательствомъ то обстоятельство, что хормейстеръ г. Авранекъ имѣлъ достаточно досуга, отъ своихъ прямыхъ занятій, поставить двѣ оперы совершенно самостоятельно въ качествѣ втораго капельмейстера.

Что же касается оркестра, то, зная его составъ, мы съ увѣренностью можемъ сказать, что едвали можно указать оперу, для разучиванія которой ему понадобилось бы болѣе десяти репетицій, разумѣется, если предварительныя фортепіанныя репетиціи съ солистами сдѣланы вполнѣ, какъ слѣдуетъ, и оркестру не придется начинать съ ними съ азовъ чтенія нотъ.

Что касается расходовъ при постановкѣ, то еслибы новыя оперы ста-

вили столь же скромно, какъ, на-
примѣръ, *Князя Июря*, то въ этомъ
большой бѣды не будетъ: художе-
ственные достоинства произведенія
много сильнѣе всякихъ эффектовъ
постановки.

Мы кончаемъ нашъ безмѣрно за-
тянувшійся очеркъ, но кончаемъ не
потому, чтобы матеріалъ истощился:
мы, напротивъ, деталей дѣла совсѣмъ
почти не касались и удовольствова-
лись исключительно одними общими
указаніями, въ рѣдкихъ случаяхъ
подкрѣпляя ихъ частными примѣрами.

Мы глубоко убѣждены, что изъ рус-
скихъ артистовъ можно составить
первокласснѣйшую оперную труппу.

Не говоря о тѣхъ силахъ, которыми
располагають Императорскія сцены
и въ настоящее время, достаточно
припомнить, что въ средѣ нѣмецкой
оперы, гостящей теперь въ Петер-
бургъ, къ наиболѣе блестящимъ пред-
ставителямъ принадлежатъ русскіе по
происхожденію: гжа Литвинъ и гг.
Решке.

А столь близко знакомыя Москвѣ силы частной русской оперы?

Если частныя антрепризы находятъ первоклассныхъ артистовъ и артистовъ, то неужели Императорской сценѣ это сдѣлать труднѣе?

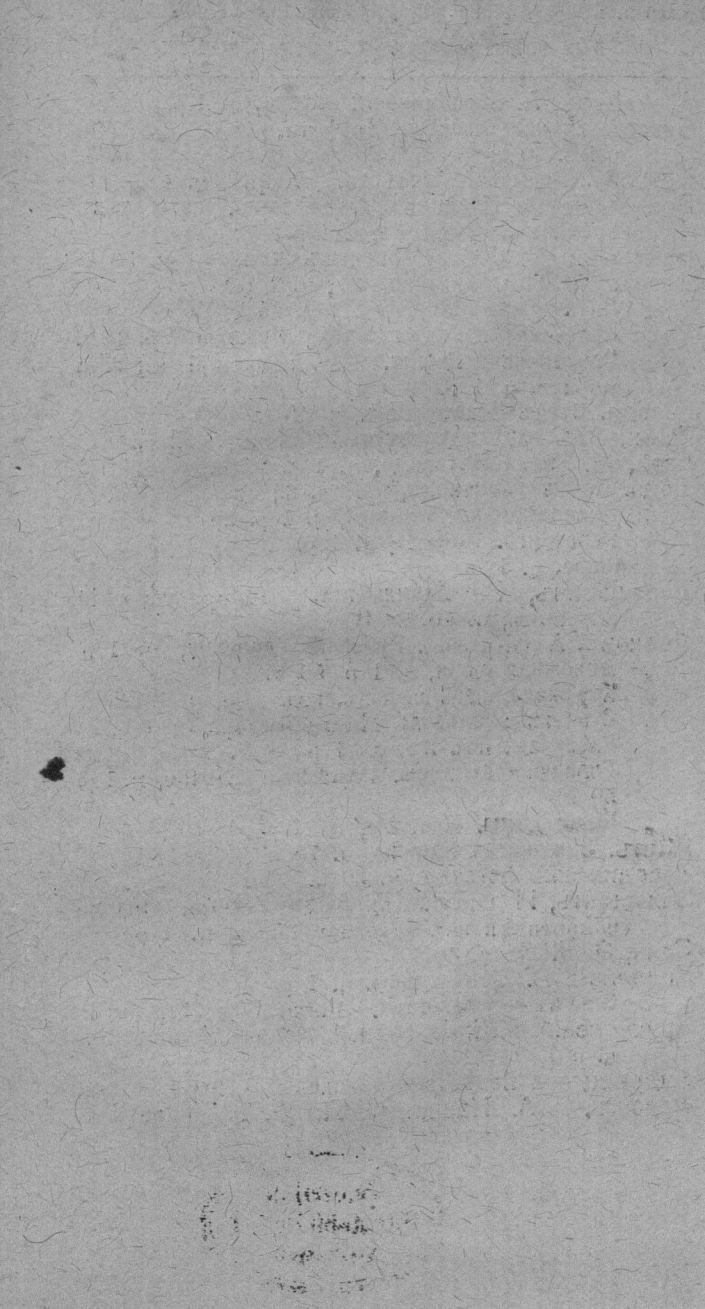
Мы совершенно увѣрены, что повѣй только у насъ въ Большомъ театрѣ воздухомъ настоящей здоровой артистической жизни, то едвали кто откажется принять въ ней участіе.

Русская музыкальная школа стоитъ на пути занять въ близкомъ будущемъ первенствующее положеніе въ Европѣ, то же должно совершиться и съ русскою оперой.

Это сбудется, конечно, такъ или иначе; но великую заслугу передъ искусствомъ окажетъ тотъ дѣятель, который облегчитъ и ускоритъ это поступательное движеніе; никто, конечно, не можетъ сдѣлать этого въ такой мѣрѣ, какъ лицо, стоящее во главѣ нашихъ Императорскихъ театровъ; отъ него зависитъ создать себѣ крупное имя въ исторіи русской оперы.

Н. ДМИТРИЕВЪ.

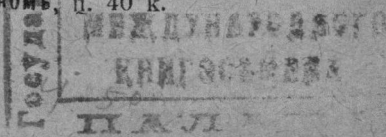




Въ конторѣ типографіи Московскаго Университета

и на станціяхъ желѣзныхъ дорогъ продаются:

- Алекоѣвъ, А. Воспоминанія актера, ц. 1 р.
Безродная, Ю. Офорты. Повѣсти, этюды, сказки, ц. 1 р. 50 к.
Бензонъ. Угрызеніе совѣсти. Романъ, ц. 1 р.
Борнсъ, Гейне, Шультсъ, Андерсенъ. Поэты всѣхъ временъ и народовъ, ц. 1 р.
Бретъ-Гардъ. Сафо у зеленыхъ ключей, ц. 50 к.
Вернъ. М. Въ чужихъ краяхъ, ц. 1 р.
" Письма изъ Италіи, ц. 1 р. 25 к.
" Прогулка по Средиземному морю, ц. 1 р. 25 к.
" Современная Японія. Изъ записной книжки моряка, ц. 1 р.
Галеви. Отецъ Константинъ, ц. 40 к.
Гейнце. Въ тинѣ адвокатуры. Романъ, ц. 2 р.
Грей, М. Тайна Метланда, ц. 1 р. 25 к.
Додэ. Портъ Тарасконъ, ц. 1 р. 25 к.
" Проловѣдница. Романъ, ц. 1 р. 25 к.
" Разстрига. Романъ, ц. 1 р.
" Сафо, ц. 1 р.
Дорошевичъ, В. Папильотки. Юмористическій сборникъ, ц. 60 к.
Дьяковъ, А. (Житель). Рублевая деревня, ц. 1 р.
" денежная оргія, ц. 1 р. 50 к.
" Кружковщина. Разсказъ, изд. 3-е, ц. 1 р.
" Сусальныя звѣзды. Книга раздора, ц. 1 р.
" Разказы, изд. 2 е, ц. 1 р. 50 к.
" Головка красавицы. Разказы, изд. 2-е, ц. 1 р. 50 к.
" Наши дамы. Изд. 2 е, ц. 1 р.
Жипъ. Замужство Коризы, ц. 75 к.
Засодимскій. Легенды, ц. 60 к.
Захарьинъ, И (Якунинъ). Люди темные. Очерки и картинки изъ народнаго быта, ц. 1 р.
Зола, Э. Жаба, ц. 40 к.
Коллинзъ, В. Двѣ судьбы, ц. 1 р.
" Законъ и женщина. Романъ, ц. 1 р. 50 к.
Красковскій, И. На западной окраинѣ Россіи. 2 т. ц. 1 р. 75 к.
Кудрявцевъ. Повѣсти и разказы, ц. 2 р.
Ларошъ, Г. А. Кашкинъ, Н. Д. На память о П. И. Чайковскомъ, ц. 40 к.



Dmitriev, N.

Opernaja scena moskovskago Imperatorskago teatra [Die Opernbühne des Kais.
Moskauer Theaters.]

Moskva 1897

36.5088

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00076910-7

Die PDF-Datei kann elektronisch durchsucht werden.